

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

*Seria
teatru, muzică, cinematografie*

TOMUL 34
1987

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: MIHNEA GHEORGHIU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: ION ZAMFIRESCU

Membri: MANUELA CERNAT, DINA COGEA, OCTAVIAN-LAZĂR COSMA, MIHAI FLOREA, ALFRED HOFFMAN, GEORGE LITTERA, ION POPA, FLORIAN POTRA, ION TOBOȘARU, ZENO VANCEA, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU.

Secretar științific de redacție: LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

Secretar de redacție: DANIELA ARTĂREANU

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTELI**, seria Teatru, Muzică, Cinematografie (Études et Recherches d'Histoire de l'Art, série Théâtre, Musique, Cinéma) paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à **ROMPRESFILATELIA, SECTORUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, P.O. BOX 12-201, telex 10370, prsfir, Calea Griviței, 64-66, București, România**. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În țară revistele se pot procura prin poștă pe bază de abonamente. Prețul unui abonament este de 35 lei.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite **COMITETULUI DE REDACȚIE** al revistei, pe adresa: **Institutul de Istoria artei, Calea Victoriei 190, București, R-71101, c.p. 22-129, sector 1.**

APARE O DATĂ PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 34

1987

SUMAR

ION ZAMFIRESCU,	În preajma unui centenar	3
-----------------	------------------------------------	---

STUDII

ION TOBOȘARU, ADRIANA-MARINA POPOVICI,	Profilul estetic al teatrului românesc contemporan . . .	7
<u>MIHAI FLOREA</u> ,	Actorul în procesul comunicării teatrale	16
DANIELA GHEORGHE,	Mitul meșterului Manole în teatrul lui Octavian Goga „Jocul vieții și al morții...” în dramaturgia lui Horia Lovinescu	23 28
GHEORGHE CIOBANU,	Ritmica neunelor bizantine în transcrierile lui I. D. Petrescu și Egon Wellesz în raport cu practica actuală . .	34
ELENA ZOTTOVICEANU,	Muzica în cronicile medievale românești din secolele XVI—XVIII	42
LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU,	Climat muzical și viață cotidiană în corespondența muzi- cienilor români (I)	52
FLORIAN POTRA,	Rețelele lui Petri : „Scenarii și procese concurente” . . .	58

CERCETĂRI, NOTE ȘI DOCUMENTE

FRANCISC LÁSZLÓ, IOLANDA BERZUC,	„Amico Liszt”. Un portret de Carol Popp de Szathmary Considerații critice asupra publicului de teatru în cro- nicile dramatice ale lui Frédéric Damé	64 72
GHEORGHE C. IONESCU, ELENA ANDRONACHE,	Un cîntec moral în creația lui Macarie Ieromonahul . . . Poezia dansului indian	77 83

NOTE DE LECTURĂ

ION ZAMFIRESCU,	<i>O antologie a dramei istorice românești — perioada contemporană</i> (Mihail Vasililiu)	89
CONSTANTIN MĂCIUCĂ,	<i>Motiv și structuri dramatice</i> (Ion Toboșaru)	90
ION TOBOȘARU,	<i>Arta teatrului contemporan. Consemnări, III</i> (Ion Zamfirescu)	90
IOANA MĂRGINEANU,	<i>Teatrul și artele poetice</i> (Manuela Cernat)	91
<i>Trei cărți despre scenografia din R. S. Cehoslovacă</i> (Ion Cazaban)		92
* * *	„Școala muzicală de la Putna”. Manuscrisul nr. 12/Leipzig. <i>Antologhion</i> (Hrisanta Treblici-Marin)	93
GEORGE MANOLIU,	<i>George Enescu poet și gânditor al viitorii</i> (Anisia Popescu-Deveselu)	94

~~14.923~~ 14.955

1

THEODOR GRIGORIU,	<i>Muzica și nimbul poeziei</i> (Iosif Sava)	94
ROXANDA PEJOVIĆ,	<i>Predstave muzicikih instrumenata u srednovekovnoj Srbiji</i> (Instrumente muzi- cale în Serbia medievală) (Ianca Stăncovici)	95
OLTEEA VASILESCU,	<i>Lanternă cu amintiri</i> (Cristina Corciovescu)	96
ȘTEFANA STERIADE, PAVEL CÂMPEANU,	<i>Oamenii și filmul</i> (Olteea Vasilescu)	97

CRONICA VIETII ȘTIINȚIFICE

<i>Agenda coloeniilor științifice ale Institutului de istoria artei (1986)</i>	98
<i>Preocupări teatrolgice și spectacole la Belgrad</i> (Ion Cazaban)	98
IN MEMORIAM MIHAI FLOREA (Manuela Cernat)	100

ÎN PREAJMA UNUI CENTENAR

de ION ZAMFIRESCU

Clădirea Ateneului Român se pregătește să-și întâmpine centenarul. Așezată în centrul capitalei, această clădire deține și ea înțelesuri emblematice și tutelare. Impune, prin linie, armonie și măreție arhitectonică. Trezește respect și admirație. Întreține și propagă un sentiment de încredere. Putem desluși, în stabilitatea ei monumentală, sensuri și valori ale așezării noastre românești, ca vocație și voință de cultură. Face parte, prin ce o constituie și prin ce reprezintă, din patrimoniul națiunii.

Zidurile clădirii, de fapt, nu sînt numai ziduri. De un secol încoace, înăuntrul lor, s-au adăpostit și continuă să se adăpostească activități care în totalitatea lor denotă istorie, credință, putere spirituală, bunăcuviință românească.

Intrind pe firul vremii, să răsfoim o clipă în cartea instituției !

O primă dată memorabilă : seara de 28 ianuarie 1865. Ne aflăm în apropiere de Cișmigiu, în salonul cel mare al unei case care înainte aparținuse unui notabil, baronul Costake Ghica. Cadru, totuși, modest. Bănci, aduse de circumstanță din Cișmigiu. Drept tribună, o masă de brad, acoperită cu un postav. Cîteva lămpi de petrol, răspinzind o lumină slabă, greu mirositoare. În atmosferă, însă, un freamăt de interes și însuflețire. De față, cîteva sute de persoane. Avea loc inaugurarea unor cursuri și conferințe publice. În revista *Natura*, din 2 ianuarie 1865, apăruse această înștiințare :

„... Publicul Bucureștilor este înștiințat că aceste cursuri de seară, astfel cum se obișnuiesc în Anglîteră, Elveția, Franța, Germania, se vor deschide în Capitala noastră și se vor face la o oră și într-un mod astfel încît toată lumea, oricare i-ar fi ocupațiile și oricît de puțin ar fi preparat, să poată să le asculte și să tragă din ele oarecare plăcere...”

În programul seriei inaugurale : conferința *Natura și regnurile ei*, a unui tînăr învățat, doctor în științele naturale, Const. Esarcu. Curînd, aceste cursuri aveau să se transforme în instituție ; iar Const. Esarcu, inițiatorul lor, avea să devină numele principal în galeria de aur a fondatorilor ei.

La 31 octombrie 1865 ia ființă : *Societatea culturală „Ateneul Român”*. În josul primelor statute ale instituției aflăm douăzeci de semnături : Const. Esarcu, Petre S. Aurelian (directorul Școalei de Agricultură de la Herăstrău), Th. Aman (pictorul), Al. Lahovary (laureat al Facultății de Drept din Paris, avocat). Grigore Ștefănescu (profesor de științele naturale), B. P. Hasdeu, Al. Gianni, Emanoil Kretzulescu (om de litere), Ulysse de Marsillac (om de litere), Alexandru Vericeanu (secretar al Consiliului de Stat), G. Missail (prim-grefier la Curtea de Casație), Emanoil Bacaloglu (om de știință, profesor universitar), Dimitrie Ananescu (profesor la Liceul „Sf. Sava”), Constantin Boerescu (profesor universitar, jurist), G. Alessianu (profesor universitar, medic), Petre Carp (om de Stat), G. Danielopol (profesor universitar, jurist), V. Alexandrescu-Urechia (profesor universitar, istorie), Const. Stăncescu (profesor la Școala de Belle-Arte), Al. Holban (gazetar).

28 noiembrie 1865 : inaugurarea ciclului de lecturi publice, în cadrul unei instituții așezate acum pe baze statutare. În cuvîntul său de deschidere, P. S. Aurelian, primul președinte al Ateneului

Român, punea premise și lumina perspective. Este în legea culturii, nu mai puțin și într-o regulă de viață a popoarelor instruite, ca în sinul lor să se nască asociații cu preocupări literare, artistice și științifice. Asociații — preciza vorbitorul — îndreptățite să aspire oricât; stă în puterea lor ca plecând de la fonduri și manifestări naționale să ajungă a iradia lumini și adevăruri pe planuri de universalitate.

26 octombrie, 1886 : are loc punerea pietrei fundamentale a clădirii. Rezum, din cuvîntarea lui N. Kretzulescu, profesor la Facultatea de Medicină, președintele în funcțiune al instituției. În cele patru-cinci decenii, de cînd a putut să fie mai liber pe mișcările sale, poporul nostru a făcut progrese demne de a-i asigura stima lumii. Noul edificiu al Ateneului are menirea de a deveni un templu de știință, artă și cultură. Chemarea adresată țării, pentru ridicarea acestui edificiu, a fost primită cu entuziasm. Aceasta denotă în ce măsură poporul nostru este doritor de viață morală și intelectuală. Pe deasupra atîtor vitregii ale vremurilor, țara noastră a mers înainte. Există în ea virtuți adînci, tacite, pe care trebuie să învățăm a le cunoaște și a le dezvolta. Civilizația spre care aspirăm trebuie să se întemeieze pe muncă serioasă, înfrățire și liniște a spiritului.

Tot atunci, Const. Esarcu, în discursul său, pagină antologică de elocință românească, a brodat pe tema unei comparații : „Așa cum aburul inconsistent și fără culoare din văzduh ajunge prin transformări succesive să alimenteze apele fluviilor ce fecundează cîmpiile și umple oceanele, tot așa, s-a putut ca din ideea modestă răsărită la început în cugetele citorva entuziaști să se ajungă la instituirea unei societăți puternice, capabile să privească departe, să-și asume răspunderi de cultură, să dea impulsuri creației naționale, să propage ecouri ale spiritului românesc în lume”.

Odată cu punerea pietrei fundamentale, au fost zidite în temelile palatului : copie de pe actul de fundație, planurile clădirii, cite un exemplar din monezile în circulație ale țării, statutul și regulamentul de funcționare al Ateneului, scrierile existente pînă la data aceea despre viața instituției, medalia comemorativă a evenimentului.

În seara de duminică 14/26 februarie 1888 : conferința lui Alexandru Odobescu despre *Palatul Ateneului român; clădirile antice, rotunde sau patrute, cu dom circular*. Era intîia oară cînd se pășea în noul local. Faptul, atunci, lua proporții de eveniment ; între timp, a intrat în istorie.

Planurile clădirii fuseseră întocmite de Albert Galleron. Era un tînr și talentat arhitect francez (născut 1855), pe care Const. Esarcu îl cunoscuse la Paris. Din partea noastră, planurile au fost analizate și completate de o comisie tehnică numîrînd în sinul ei nume de autoritate ale arhitecturii românești : Al. Orăscu, Ion Mincu, I. Socolescu, Gr. Cerchez, C. Băicoianu ; acesta din urmă avea să fie și dirigintele șantierului.

Pentru strîngerea fondurilor necesare, conducerea instituției a inițiat și o loterie specială, concepută în așa fel încît scopul ei material să capete totodată și înțeles de contribuție națională. S-au pus în vînzare 500 000 de bilete, în valoare de un leu fiecare. De aici, cuvîntul de ordine : „dați un leu pentru Ateneu !”. Acest cuvînt de ordine a devenit memorabil. Intra într-o zestre sufletească a opiniei noastre publice. Sonoritatea lui sugestivă pătrundea în minți și în suflete. Era mai mult decît un simplu apel la o cîlectă publică. Purta în el și semne de largă simțire națională ; înfățișa cu fapte concrete înțelesuri active din psihologia și datoria epocii.

Octombrie 1890 : jubileul de 25 de ani al instituției. Poetul Al. Vlahuță a salutat evenimentul printr-o odă intitulată : *Vechilor ateneiști*. Iată primele versuri :

„Acci ce v-ați legat viața / De-un vis frumos și fericit, / Pentru a cărui întrupare / Cu-atîta dragoste-ați muncit, / Voi toți, cari-ați păzit cu cinste / Stîndardul sfînt ce-ați ridicat, / Și cari-ați pus intîia piatră / Acestui strălucit palat, / — Puteți în adevăr fi mîndri / Și fericiți c-ați izbutit : / A prins ființă visul vostru ; / De-acum drumul e croit !...”

După încheierea primului război mondial, între anii 1919—1920, clădirea Ateneului a adăpostit parlamentul țării. Găzduia, astfel, primul parlament al României întregite. Găsim, în *Darea de seamă* pentru anii 1919—1921 a instituției :

„...Prima datorie a comitetului era să îngrijească de punerea în rînduială a bunurilor Ateneului și a reparațiilor necesare. Nevoile Statului au cerut să cedăm localul pentru a servi Camerei Deputaților. Deși aceasta ne-a adus însemnate piedici în lucrări, avem marea satisfacție de a spune că sub cupola sălii noastre de conferințe s-a adunat cel dintîi Parlament al României întregite. Aici au răsunit glasurile trimișilor poporului din munții Maramureșului, din platoul Transilvaniei, din

regiunea industrială a Banatului, din dulcea Bucovină, alături cu ale celor din Vechiul Regat trimiși pe temeiul primei legi a sufragiului universal...”.

În ședința din 29 decembrie 1919, acest Parlament a ratificat întregirea țării. Este, pareă, mai mult decât o simplă întâmplare. Este — se poate spune — și ceva din sfera destinului național. Un act de însemnătate istorică a fost consfințit între niște ziduri închizând în ele suflet, voință, conștiință, cultură și aspirație românească spre înălțimi spirituale. În aceeași *Dare de seamă*, găsim consemnarea :

„... Prin aceste împrejurări, Ateneul s-a legat și de istoria politică a României-Mari, așa cum era legat de istoria dezvoltării noastre literare și artistice...”.

26 mai 1938 : dezvelirea frescei. Timp de cincizeci de ani, pe o friză circulară lungă de 75 metri și lată de 3 metri, situată în sala cea mare a Ateneului, în partea imediat de sub cupolă, putea fi citită, gravată în litere aurite, inscripția : *Loc rezervat Marelui Fresce ce va reprezenta fazele principale ale istoriei Românilor*.

După multe studii, lucrarea a fost incredințată lui Costin Petrescu, profesor la Școala de Belle-Arte, cunosător adinc al meșteșugului de frescă. Artistul a înlăturat ideea reprezentării prin panouri. S-a oprit la soluția unei desfășurări continue, închipuind totul într-o curgere unitară și neprefăcută de viață. Faptele istoriei noastre naționale apar într-o îmbinare armonioasă de romantism și realism. Aspecte menite să întrețină tensiunea noastră patriotică se împletesc cu altele exprimând vicisitudini la care ne-a supus istoria. Deslușim : legături profunde cu pământul ; curaj în fața împrejurărilor ; o filozofie de luptă și de încredere, egal de pregătită să înfrunte încercări ca și să interpreteze victorii. Un poem al istoriei noastre, deci ; un poem, anume, compus cu adevăr, cu măsură, cu simțire, cu demnitate ca popor.

Am evocat, în cele de mai sus, câteva momente constitutive și câteva date festive din viața instituției. Are rost să nu le reamintim, acum, când clădirea Ateneului se află în preajma centenarului ei. Să nu pierdem din vedere, însă, că aceste momente sînt doar reliefuri și exponențe dintr-un fond adinc și complex de fapte. Rareori, poate, o activitate atît de continuă, de vrednică, de generoasă ! I s-au dedicat, de-a lungul vremii, personalități de seamă din toate direcțiile culturii românești. S-au ținut mii de conferințe, în fiecare din acestea dezbătîndu-se probleme de interes comun. S-au inițiat cursuri publice. S-a întemeiat o bibliotecă, cu preocupări și răspunderi de bibliotecă națională. S-au pus bazele primei pinacoteei românești. Ateneul a patronat începuturi ale concertelor simfonice și a fost gazda a sute de expoziții de pictură. A oferit un cadru de artă, în care mari muzicieni ai lumii s-au putut simți în elementul lor. A stimulat filiale în țară. Și a dat la iveală o seamă de publicații, menite să pună în mișcare valori și sensuri ale culturii populare.

Ce putem gândi și ce trebuie să recunoaștem, în lumina acestor recapitulări ? De-a lungul existenței sale, în perioade încărcate de istorie românească, Ateneul și-a făcut datoria. A înțeles în ce chip independența noastră politică trebuia să meargă mină în mină cu una spirituală și morală. Și-a impus să canalizeze vocația de cultură a poporului nostru în direcții active și cuprinzătoare. A creat o ambianță de solidaritate afectivă și intelectuală între cărturarii și artiștii țării, sub semne privind valori superioare ale vieții și sacre datorii patriotice. S-a încadrat în starea de spirit creată prin independența țării ; mai tirziu, în cea pregătitoare a întregirii noastre naționale ; apoi, în cea necesară consolidării spirituale a acestei întregiri. A patronat o alianță durabilă între factorii de cultură ai lumii românești : de la învățător, pînă la profesorul universitar ; de la ucenicul în ale învățăturii, pînă la cercetătorul savant în biblioteci, clinici și laboratoare. S-a preocupat să aducă în evidență virtuțile creației noastre autohtone ; și, deopotrivă, capacitatea noastră de a gândi, de a ne insera în universalitate. A inițiat și a sprijinit capitole întregi ale mișcării muzicale și plastice din țara noastră. A format un public românesc instruit, demonstrîndu-se astfel pe căi naturale că dreptul la cultură este un drept ce se cuvine tuturor. A plecat de la premisa că există o superioritate întrînsă a umanității românești ; și a perseverat, cu hotărîre, în a-i demonstra adevărul și legitimitatea.

Procesul acestor înălțări continuă. Doctrina reprezentată în trecut de Ateneul Român este preluată azi, în sistemul culturii noastre socialiste, de o vastă rețea militantă, incluzînd în ea universități populare, case de cultură, case memoriale, muzee, ansambluri artistice, tribune de radio și televiziune, filme științifice și documentare, cursuri serale. Totul, cu această deviză : instrucția nu este lux, ori numai fapt de suprastructură ; ea trebuie înțeleasă ca normă generală de viață și ca mijloc de afirmare a conștiinței cetățenești.

PROFILUL ESTETIC AL TEATRULUI ROMÂNESC CONTEMPORAN

de ION TOBOȘARU

Mîșcarea ascendentă a teatrului românesc contemporan — în triada : literatură dramatică, spectacol, public (receptare) — solicită noi conceptualizări de estetică generală sau de estetică a teatrului, ivite din multiplele aspecte pe care le ridică fenomenul spectral în contemporaneitatea noastră apropiată, impresurătoare. Ultimele decenii ale secolului racordate la o nouă sensibilitate culturală și evident la noi imperative ale epocii — simultan cu cele ce au în vedere evoluția concepției despre teatru și cultura artei teatrale — modifică peisajul creației teatrale, al *faptului teatral*, începînd cu dramaturgia și terminînd cu procesualitatea receptării, cu publicul integrat mentalității culturale contemporane. Triada literatură dramatică — artă scenică — receptare, închisă în cerul faptului teatral, nu implică o succesiune ierarhizantă de elemente componente, ci o dimensiune axiologică, o sincronie temporală, logică. Estetica teatrului contemporan dizolvă, ca atare, absolutizările uneia din părțile componente, acordînd statut egal artelor ce se desfășoară procesual în interferență complementaritate.

O privire enciclopedică asupra literaturii dramatice contemporane relevă substanțiale modificări de viziune tematică, de orientare complexă, de structuri dramaturgice și expresive în sfera poeziei dramatice, modificări cerute de evoluția culturală, sub cerul innoitor al epocii. Clasicitatea deceniilor de mijloc ale veacului cedează în fața spectacolului zămislit de autori și opere, de îngemănarea scrisului literar dramatic cu realitatea socială și morală transfigurată, recreînd realitatea spirituală în timbrul unei viziuni estetice apte de a contribui la complexul innoitor al spiritualității. Tiparele dramaturgiei în deceniul ce ne încereuie sînt „sparte”, producîndu-se structuri, formule și forme dramaturgice percutante și cu un spor de substanțialitate reflexivă și emoțională, pe măsura profilului general al culturii ce își îmbogățește continuiul conținutul și culoarea expresiei. De la tipurile clasice ce aparțin delimitărilor teoretice, sistematizărilor pe care le întreprind teoriile de genuri și ramuri — astăzi fenomenul literar-dramatic greu poate fi cuprins în cercuri abstracte, dramaturgia revelîndu-se printr-o largă diversificare „tipologică”, în aria căreia interferențele viiază cu precădere, estompînd frontiere. Ceea ce înseamnă pulverizarea purismului în materie de teoria dramei și acreditarea ideii pluriformelor tematice zidite în structuri și expresii dramaturgice mobile.

În dramaturgia contemporană, drama socială și tipologică, politică și istorică poartă semnele interferențelor genurilor, caligrafiînd imagini încărcate de semnele vieții ivite în varii ipostaze, din preaplinul sensibilității umane. Experiențele dramaturgiilor lui Teodor Mazilu, Paul Everac, Marin Sorescu, D. R. Popescu, Mihnea Gheorghiu sînt convingătoare sub acest raport. Teatrul lui Teodor

Mazilu, modalitățile *sui-generis* de conflict dramatic, substanța interioară densă a sarcasmului, portretele morale imaginate, situațiile construite (uneori prizoniere absurdului) oferă scrisului note de incandescență originalitate. Dramaturgia lui Romulus Guga, parabola politică a scrisului său relevă convingător formule dramatice particulare, forme ingemănate de existență a „clasicelor genuri” în complexe unități tipologice și stilistice, specifice operei sale. *Amurgul burhez* se înfățișează ca tragedie, dramă și, deopotrivă, comedie. O incizie în opera dramaturgică a lui D. R. Popescu, fie ea reprezentată de *Acești îngeri triști*, *Hoful de culturi*, *Rezervația de pelicani*, fie de piesa de factură istorică, *Mormântul călărețului avar*, va proba, în formule variate de poezie literar-dramatică, semnificatul — evenimentul prins în focarul lentilei complexelor semnificații care proiectează sonul grav al tragediei sau dramei, ori suculența comediei. Uneori premeditat, autorul refuză „schema” poeticilor literare, conjugând elementele narrative cu cele ivite conjunctural, conglomerat de fapte supus logicii dramaturgice autentice. Dramaturgia lui D. R. Popescu are un caracter mozaicat, în accepțiunea sublimă a termenului, operă densă în fapte topite sub poezia transparențelor, în candoarea unei elaborate incoerențe din corpul căreia apar detalii semnificative pentru panoramarea istoriei apropiate sau îndepărtate. Dramaturgul dovedește prin operă cum pot fi prinse în formule aparent improvizate zonele complexe ale existenței. În drama ontologică *Matca*, Marin Sorescu proiectează un fapt de viață al cărui tragism se ridică la semnele sublimului și la semnificațiile umanității. Elementele general-umane, perenitatea lor oferă poemului dramatic de meditație filozofică aura unei antologice opere. *Cartea lui Ioviță*, decupată din opera lui Paul Everac, se înalță, pornind de la miticul biblic, pe cerul unei realități morale contemporane, pe cariatidele timpului actual în polisemia cugetării despre om și destinul demnității sale angajate. *Cartea lui Ioviță* intersectează magistrala meditației filozofice cu valențele lirismului în actul meditației dramaturgice. În sfera teatrului politic, trilogia *Politică* a lui Th. Mănescu, ctitor al dramei de idei din contemporaneitate, panoramează societatea a cinci decenii cu fiorul tragic al discursivității aparente convertit în emoționante conotații. Experiențele dramaturgiei enunțate vor să demonstreze complexitatea discursului dramatic în originale și variate ipostaze stilistice.

În ceea ce privește dramaturgia istorică din ultimele decenii, se cuvine a menționa prezența permanențelor ființei naționale în opere ce au dobândit atribute noi. Drama istorică în evoluția scrisului românesc din mijlocul secolului XIX și primele decenii ale secolului XX evidențiază opere clasice de evocare istorică. Evocarea istorică în dramaturgie a însemnat mentalitate și tehnică dramaturgică sub influența școlii romantice. Trilogia lui Delavrancea, dramaturgia precursorilor, dramaturgia lui Nicolae Iorga sau Mihail Sorbul, evocă trecutul istoric. În contextul dramaturgiei istorice moderne și contemporane, autorii reconstituie istoria. Teatrul lor nu îl vom numi *teatru de evocare istorică*, ci *teatrul istoric*. Delimitarea termenilor evidențiază particularitățile teatrului istoric, azi. Modernitatea teatrului istoric din contemporaneitatea noastră deschide perspectiva reconsiderării istoriei naționale în timbrul, în sensibilitatea și mentalitatea contemporaneității. Adevărul istoric, autenticitatea sa, seria conflictelor reale, europenizarea istoriei, portretele voievodale și anonime — laolaltă relevă o altă optică asupra dramei istorice. Teatrul de revoltă socială și teatrul istoric și-au găsit expresia culturală și altitudinea estetică în opera lui Horia Lovinescu, Paul Everac, Mihnea Gheorghiu, Marin Sorescu, Paul Anghel, I. D. Sirbu, Ion Brad, Mircea Radu Iacoban, Mircea Brădu, Paul Cornel Țitic și alți autori de egală mărime. Variate formule dramaturgice innoitoare atestă pluriforme structuri dramaturgice. Istoria în teatru și teatrul în istorie înseamnă o atitudine și un crez patriotic și simultan cărturăresc, proiectate în ultimele decenii în tentative innoitoare ale structurilor dramatice. Reconstituirea evenimentului istoric viiază în viziuni și forme de tipul celor cultivate de Marin Sorescu în *Răceala* sau *A treia feapă*, de dramaturgia lui Mihnea Gheorghiu în *Zodia taurului* sau *Capul*, de *Săptămîna patimilor*, poem dramatic exponențial al operei lui Paul Anghel, de *Drumuri și răscruci* sau *Constandineștii*, capodoperele lui Paul Everac. Teatrul istoric contemporan transfigurează istoria regindită, oferă aspecte inedite din societatea epocii, stări conflictuale autentice și relații politice, economice și culturale întreprinse de luminați voievozi pe plan european. Împlinirea a șase secole de la urcarea pe tron a lui Mircea Voievod a însemnat restituirea adevărului istoric în noi considerații istoriografice și implicit noi surse de inspirație pentru dramaturgie. *Mircea Voievod* în viziunea dramaturgică a lui Mihai Vasiliu prinde în contururi inedite activitatea complexă a înțeleptului voievod de legendă, diplomat de talie euro-

peană. Simultan, teatrul istoric contemporan panoramează societatea și păturile sociale, evenimentele și faptele ce atestă *ființa de sine stătătoare* a poporului român.

Formulele dramaturgice ale teatrului istoric se dovedesc a fi percutante. De la tipul reportajului la formula parabolei istorice, de la integrarea istoriei naționale în deschiderile universalității europene, de la noi atribute logice și caracterologice ale personajelor și destinelor lor până la viziuni contemporane în procesul recompunerii timpului transfigurat în dense imagini dramatice, actualitatea teatrului istoric se încheagă în interpretări moderne. Actualitatea este convertită în criteriul moral și estetic, deopotrivă. Valențele formative ale dramei istorice sporesc puterea educației umaniste. Umanismul românesc se configurează în valorile patriotismului, ale toleranței măsurate, ale echilibrului, ale puterii și încrederii în forța justițiară, ale dreptății.

Ion Brad în *Arheologia dragostei*, în chipul meditației filozofice privind istoria Transilvaniei, cultivă formula poetică în dramaturgie, imaginind universul românesc prin virtuțile continuității ființei naționale a poporului român.

Examinându-se profilul dramaturgiei contemporane sub raportul demersului estetic, frappează ca primă constatare implicarea scrisului dramaturgic în varietatea problemelor pe care le ridică și le acoperă societatea. Corespondența dintre dramaturgie și timp se cere a fi privită în subtile nuanțe. Ele dovedesc capacitatea literaturii de a „fora” realitatea impresurătoare ivind în procesul transfigurării, al reflectării-creație, al generalizării și esențializării, fenomenele cardinale ce dau sens și culoare epocii. Corespondența dintre dramaturgie și timp se configurează într-o epopee națională pe dimensiunea istoriei și contemporaneității, cuprinse într-o viziune activă, umanistă. Zonele diurne ale actualității, cercurile societății ce ne înconjoară înseamnă fântini de autentică inspirație la suprafața căroră apare *cronica prescurtată a timpului nostru*. Caratele dramaturgiei contemporane poartă în ele semnele modificărilor ce s-au produs în societatea românească din ultimele decenii. Fapte, evenimente, oameni, trecut și prezent alcătuiesc „materia primă” a inspirației. Se topesc și se recompun „momente de viață” în pluralitatea imaginilor dramaturgice pline de valori: cognitive, reflexiv-emoționale, estetice, într-o indisolubilă triadă. Tipurile și formele dramaturgice îmbogățesc tradiția prin continuă inovație. Categoriile clasice ale esteticii se multiplică și, prin diversificare, adăpostesc poezia literaturii dramatice în deschiderile sale: în multiple ipostaze, sublimul și monumentalul, eroicul și tragicul, dramaticul și pitorescul, comicul însuși, „personifică” dramaturgia contemporană. Valențele categoriilor esteticii poartă însemnele vieții, ramificându-se în structurile personajelor literar-dramatice. Populează dramaturgia personaje, eroi, caractere zămislite din realitatea imaginată de dramaturg cu luminile și inerentele sale umbre. Fapte de conștiință și modificări ale conștiinței, atitudini și deliberat eroism dau strălucire dramaturgiei. Pulația vieții, însă, mult mai bogată și evantaiul problematic al realității mult mai colorat solicită dramaturgiei continua ofensivă. Implicarea ei în sfera vizibilelor modificări ce se produc sub imperiul solar al devenirii solicită opere concordante cu dimensiunile și altitudinile vieții contemporane. Portretele se cer a fi conturate în ideea „modelului” moral, pilduitor. Mediile de activitate și creativitate obligă la atentă observație privind *noua calitate* ce se afirmă precumpănitor. Exigența transfigurării artistice se corelează cu obligativitatea puterii educative pe care artele o exercită continuu.

Varietatea tematică, demersul dramatic complex, formulele înnoitoare și expresiile dramaturgice se conjugă cu spiritualitatea epocii în sfera unei posibile revoluții științifice. Umanismul dramaturgiei contemporane are în vedere inspirația, viziunea, concepția și modalitățile comunicării estetice. Realitatea contemporană se decodifică prin autor și se reînaltă în codurile imaginilor ce poartă semnele realității impresurătoare. Esența scrisului dramatic contemporan constă în proiecția omului și a faptelor sale de conștiință, zidite în opere durabile. Capacitatea scrisului dramatic se afirmă în peisajul general al artelor printr-o experiență matură, dobândită prin fervoarea conștiinței despre artă și cultură, fapte ce adaugă noi valori civilizației actuale.

Ultimele decenii în materie de dramaturgie clădesc premisele unei vaste opere culturale a cărei sensibilitate va ivi tipul de erou, de personaj exponențial. Experiențele dobândite în sfera dramaturgiei configurează contururile unei istorii remarcabile. Varii generații de dramaturgi dau strălucire teatrului contemporan. Concordanța dintre realitatea socială contemporană și dramaturgie se constituie drept certitudine în cercul perfectibilității. Valoarea dramaturgiei, parțial și polemic, se măsoară și se conjugă în complementaritatea creației scenice,

În diferite epoci din istoria teatrului, cercetarea fixează câte un element dominant din alcătuirea celor ce formează conceptul de *fapt teatral*. Unele momente din această evoluție coincid cu caratele scrisului literar-dramatic, identificându-se astfel esența teatrului în epocă cu dramaturgia. Altele cultivă supremația superbă a actorului, considerându-l elementul cardinal al teatrului, relevându-se mitul vedetei, în accepțiunea nobilă a termenului. Și dacă literatura dramatică și creația artei actorului au concurat în istorie și în timp la dreptul primordialității, evident ultimele decenii, dacă nu acreditează funcția majoră a regiei în teatru, cel puțin atestă importanța creației regizorale, arta construcției și a viziunii scenice grație căreia se încheagă articulațiile spectacolului în clipa sublimă a *operei*, condamnate la perisabilitate.

Teatrul contemporaneității a parcurs etape de orientare estetică și culturală, de afirmare și de desăvârșire în eforturile conjugate ale creației scenice. Imaginea spectacolului contemporan diferă de cea pe care au consemnat-o martorii timpului în istorie. Modificările imaginii teatrale globale sînt determinate de modalități ale comunicării scenice ce poartă amprenta unei noi sensibilități și, implicit, de modalități ale unui limbaj scenic rimant cu ascensiunea celorlalte arte în clima ultimelor decenii ale secolului XX. Destinul literaturii dramatice în lumina creației scenice își trăiește uneori clipa desăvârșirii, alteori destinul cade prizonier „tiraniei” scenice. Autorii dramatici își mărturisesc satisfacția atunci cînd transcrierea scenică este fidelă textului, întunecîndu-se în măsura în care aceasta se încercă de ingerințe, de semne scenice în sfera cărora sensurile și imaginile scrisului lor li se înfățișează distorsionat. Punctele de vedere, fie cele ce cultivă în chip absolutizant „litera dramei” sau cele ce au în vedere absolutizările „primatului regizoral” sînt în egală măsură limitative. Actul creator al scenei oferă un univers uman în devenire, transfigurat prin limbajul „histrionic”, univers uman ce se desprinde din cel al literaturii dramatice, textul regăsindu-se și reintîlnindu-se cu el însuși într-o zonă a conviețuirii sublimă, viu umane. Artă regiei scenice în contemporaneitatea teatrului românesc se dovedește a fi complexă și unitară, fidelă ideii de *teatralitate înnoitoare*. Polisemia lecturilor scenice decupează pe cea posibilă în a cărei subiectivitate se proiectează concepția și viziunea regizorală, originală, particulară, irepetabilă. Dramaturgia își poate îmbogăți sensurile atunci cînd plămuirea, inventivitatea și imaginația regizorală măsoară opera cu talentul experimentat al regizorului-constructor, arhitect, artist cu precădere.

Radiografierea teoretică a unor spectacole revelante evidențiază relația benefică în binomul : literatură – scenă. Spectacolele de tipul *Livada cu vișini*, *Richard al III-lea*, *Hamlet*, *Amurgul burghez*, *Jocul icelilor*, sau *Cartea lui Iorîș* (Paul Everac), *Acești nebuni făcarnici* (Teodor Mazilu), *Acești îngeri triști*, *Că frunza dudului* (D. R. Popescu) decupează câteva modele culturale dintr-o posibilă antologie a teatrului contemporan, azi. Modalitățile comunicării estetice, prin artă regiei scenice, încheagă clasicitatea tradiției cu inovația benefică a timpului. Aparenta linearitate (literaritate) s-a convertit în imaginea teatralității realiste. Reflexivitatea, senzorialitatea, convenția din semnificant devin semn și plurisemnificație. Tendințele înnoitoare ale regiei au în vedere acest echilibru de sorginte culturală ce oferă artei teatrale fizionomia estetică și emoțională, lucidă și afectivă, sensibilă și rațională. Poezia senzorialității rimează cu poezia cugetării incitante. Penetranța cuvîntului alături de expresivitatea corporală, paleta stilistică spectaculară : simbolul, metafora, parabola concordante cu puterea fascinantă a vizualității scenografice alcătuiesc laolaltă notele unei comunicări regizorale inspirate. Modalitatea comunicării se constituie drept „semn” al regiei din fîntinile căreia se ivesc moduri variate de comunicare ce particularizează și potențează facultățile specifice fiecărui regizor în parte. Realismul artei scenice, adevărul în complexitatea afirmării lui deschide căi multiple creației regizorale în procesul cristalizării sale ca linie generală și deopotrivă ca stil individual. Aspectele generale, teoretice ale esteticii creației regizorale sînt concordante cu cele ce atestă fizionomia și profilul variilor personalități ale momentului regizoral eflorescent în cultura teatrului contemporan. Dominantele și esența lor pot fi fixate în ideea responsabilității estetice, culturale și morale, în eforturile înnoirilor în materie de limbaj scenic, în punerea în operă a unor virtuale construcții spectaculare în a căror combustie sensibilitatea epocii să devină parte integrantă a procesualității receptării. Conceptele de actual și actualitate îmbogățesc zestrea ideatică a regiei contemporane. Actualul și actualitatea se ivesc nu din acoperirea conjecturilor timpului, ci din dimensiunea estetică, axiologică, consubstanțială operei scenice. Marii autori clasici, Molière sau Shakespeare, Goethe sau Cehov, Caragiale sau Delavrancea, devin contemporanii noștri prin viziunea regizorală realistă, prin acordarea timpului crepuscular cu cel specific mentalității epocii impresurătoare.

Imaginea scenică încrămășată în „timpul contemporan” al dramaturgilor viiază în imaginea scenică a contemporaneității noastre grație unei lecturi scenice iscoditoare. Înțelegerea sensurilor modernității teatrului contemporan întâmpină uneori obstacole (teoretice), sancționându-se sever imagini scenice contemporane ce nu coincid cu cele pe care le conservă imaginea scenică „muzeistică”. Se solicită transcrierea mecanică a literaturii în creație scenică, direct sau indirect, cu argumente culturale filologice. Shakespeare și Caragiale furnizează exemple revelatoare din acest punct de vedere. „Înstrăinarea” imaginii scenice moderne de aceea fixată de istorie produce uneori cataclisme. Funcția creatoare a regiei nu rezidă însă în urmărirea docilă a logicii *sui generis* a evenimentelor ce compun capedopera, ci într-o interpretare care să evidențieze aspectele uneori nebănuite ale literaturii dramatice. Dar coincidența dintre literatură și scenă poate fi suspectată de operație mecanică. În acest joc dintre amurg și zenit se produce și dereglări de natură teoretică. În numele originalității și al fanteziei interpretării poate fi minimalizată capedopera, statornicia ei, prin estomparea sensurilor sale reale. Accidentele însă nu alcătuiesc norma. Importante rămân creațiile spectaculare, cele care de fiecare dată zămislesc idei și sensuri, proiectind noi, nebănuite fascicule din luminile operei literar-dramatice. Convenția scenică durează atunci cînd semnele ei nu au a plăti tribut redundanțelor. Personajele ce populează universul scenic capătă rațiune și sens în măsura în care se alcătuiesc în spiritul celor ivite de autor. Conflictul creației scenice urmează axul conflictului poeziei dramatice. Elemente noi apar în măsura necesității estetice. Peisajul regiei contemporane se colorează cu personalități de primă mărime al căror crez artistic este comun cu crezul și atitudinea întregului conclav teatral. Spiritul timpului incercuie creația regizorală și efectele se fac simțite și transpar în opera scenică. Dezideratul devine normă în creația artei teatrale. Congruența dintre timp, artă, epocă, arta convertită în creație scenică oferă imagini în a căror pluralitate umanitatea se exprimă.

Arta regiei teatrale s-a cristalizat și se cristalizează în opera scenică a unor creatori ce pot alcătui posibila antologie a teatrului contemporan privit sub raportul evoluției spectacolului. Fac parte din falanga „senatorilor”: Horea Popescu — prin vocația monumentalului în arta scenică; Ion Olteanu — prin meditație filozofică, cultul valorilor clasice din dramaturgie și ponderea acordată filonului specificului național; Ion Cojar — prin vocația teoretică, locvace tradusă în expresia educabilității artistice a actorului, a supremației sale, construind idei asupra personajului dramatic în enigmatul semnelor de întrebare „a fi sau a nu fi”; Sanda Mănu — prin inovarea artei scenice contemporane exprimată în restituiri culturale, prin cultivarea expresivității actorului în spiritul literaturii dramatice; prin imaginația și spontaneitatea elaborate în sfera comediei; Mihai Berechet — prin vervă și savoare imprimate spectacolului de comedie, prin mobilă și întinsă cultură teatrală imprimată unui variat repertoriu, prin cultul elasicității migrat în sfera modernității teatrului contemporan; Dan Nasta — prin aspirația la elasicitatea artei spectacolului; Valeriu Moisescu — prin poezia cotidianului convertită în poezia sensibilității umane; Sorana Coroamă-Stanca — prin vocația elasicilor, a istoriei și a mitului; Cătălina Buzoianu — prin ponderea acordată barocului și autentică sensibilitate grație căreia produce incizii în dramaturgia lumii contemporane; Dinu Cernescu — prin exegeze shakespeariene; Eugen Mercus — prin vocația teatrului epic și luciditatea de tip brechtian; Alexa Visarion — prin marile virtuți ale „stării” consubstanțiale spectacolului complex ca ipostaze posibile; Alexandru Tocilescu — prin abundența imaginației și eflorescența improvizăției elaborate sub imperiul semnificațiilor; Kineses Elemer — prin noblețea sarcasmului și rigoarea poeziei scenice; Aurel Manea — prin poezia senzorialității și a imaginației prolifică; Dan Micu — prin cultura spectacolului și compunerea valorilor de sensibilitate națională; Ginel Teodorescu — prin tradiția consunantă cu tentativele inovației moderne; Constantin Dinischiotu — prin vocația teatrului contemporan și a dramaturgiei originale, constituită în rigoarea caligrafiei regizorale; Silviu Purcărete — prin durabile spectacole de cultură și inventivitate artistică și cultivarea expresivității în spiritul reflexivității. Dincolo de conclavul „senatorilor”, regia își prelungește magistrarele prin „vocile penetrante”; de marcă și autoritate: Ion Ieremia — prin echilibru și rigoare consubstanțiale dramaturgiei originale și aspirația către valorile dramaturgiei universale; Anca Ovanetz — prin vocația incitantă ivită din sfera dramei istorice, tradusă în semnele modernității contemporane; Dan Alexandrescu — prin noblețea gestului artistic și cultural imprinat teatrului contemporan; Mircea Cornișteanu — prin exegezele scenice caragialiene; Cristian Hagi Culea — prin complexitatea talentului exprimat în complexitatea gamelor literaturii dramatice; Mircea Marin — prin rigoarea viziunii și arta portretelor construite cu har artistic în scenă; Valeriu Paraschiv — prin culturala inventivitate;

Nicolae Scarlat — prin cultivarea semnelor teatrale în consubstanțialitatea imaginilor scenice cu valențe sensibile și culturale ; Cornel Todea — prin complexele disponibilități și ponderea acordată teatrului psihologic ; Magdalena Klein — prin poezia adevărului scenic ; Eugen Vancea — prin accentele socio-psihologice integrate în pluralitatea imaginilor scenice decupate din literatura dramatică a lumii contemporane ; Gabor Tompa (jr.) — prin poezia senzorialității exprimată în limbaj scenic modern ; Tudor Mărăscu — prin sensibilitatea culturală exprimată în artele spectacolului (teatru — film), prin poezia comunicării adevărului scenic ; Adrian Lupu — prin ponderea acordată teatrului psihologic și disponibilitățile pentru arta comediei ; Nicoleta Toia — prin restituirile din dramaturgia clasică și teatrul folcloric ; Călin Florian — prin gest cultural și tentativele innoitoare în limbaj scenic.

Închis, cerul regiei contemporane se va deschide prin prezența unor tineri regizori afirmați în ultimul deceniu, „discipolii” : Mihai Mănușiu — prin viziunea umanistă imprimată teatrului istoric și dramei psihologice ; Mihai Manolescu — prin viziunea modernă imprimată dramaturgiei contemporane ; Alexandru Dabija — prin abundenta imaginație subordonată teatrului lumii contemporane, prin fiorul tragic integrat caracterelor scenice ; Dragoș Galgoțiu — prin „vivisecția” scenică a personajelor, autentică lectură complexă și innoitoare descifrare în spiritul ideilor și al structurilor moderne din teatrul contemporan ; Alexandru Darie — prin eflorescența senzorialității și efluviile imaginației ce se cer decantate ; Ludmila Szekely-Anton — prin observația psihologică și rigoarea în arta construcției scenice ; Dominic Dembinski — prin complexa vocație conjugată cu valorile teatrului contemporan, prin puterea seducătoare de a construi personaje scenice originale ; Nicolae Caranfil — prin plasticitatea variatelor imagini scenice, prin cultura detaliului integrat în ansamblul imaginii spectaculare.

Privirea sumară asupra regiei decupate printr-un excurs eliptic demonstrează capacitatea ei de creație originală sub semnătura a varii personalități și generații, întru desăvîrșirea teatrului consacrat contemporaneității. Certitudinii și speranțe alcătuieste edificiul regiei românești zidit din bronzul și aurul inteligenței creative. Creativitatea regiei și subordonarea ei sensurilor majore ale epocii se constituie ca expresie culturală a uneia din liniile de ascendență ale teatrului românesc contemporan. Regia se află la zenitul culturii teatrale, innobilind literatura dramatică și creația actorului. Regie ofensivă și penetrantă, ecourile și reverberațiile ei imprimă spectacolului contemporan, simultan cu valorile estetice, spiritul modernității și mentalitatea socială și psihologică a epocii.

În configurația generală a teatrului contemporan, arta regiei se exprimă în complexitatea dimensiunilor științei și tehnicii, prin realele deschideri pe care le implică creația scenică în accepțiunea creativității specializate. Fără a minimaliza opera artei actorului și a celorlalte arte ce concurează la afirmarea spectacolului, regia se constituie ca o componentă esențială. Constructor și arhitect, regizorul de teatru zămislește spectacolul realizând imaginea generală și imaginile particulare, pluralitatea lor integrată într-un demers scenic ce poartă sigiliul originalității creative a spectacolului, prin etitorul său ineztrătat. Prin intermediul regiei, literatura dramatică se lasă sedusă, cucerită și reivită, ca univers literar-dramatic plurifar convertit în univers scenic unic. Din multitudinea sensurilor operei dramatice, din polisemia acesteia, regizorul alege o variantă, singura, originală și inedită, construind astfel din realitatea literaturii o nouă realitate, scenică, univers al expresiei teatrale, univers spiritual codificat în semnele și convențiile scenei. Relația dintre dramaturg și regizor se află într-o confraternă stare și, simultan, într-o complementaritate seducătoare, beneficiază receptării operei în dubla ei strălucire : text-scenă. Relația devine contradictorie doar atunci cînd apar tendințe absolutizante alimentate de orgoliu. Rațiunea operei literar-dramatice se mărturisește prin potențialitatea ei scenică. Regia imprimă spectacolului — prin orizonturile spirituale și culturale ale creatorului de forme spectaculare — timbrul epocii, mentalitatea timpului, ea integrînd literatura dramatică în contextualitatea scenică concordantă cu fizionomia societății impresurătoare. Sensul actualității în arta regiei de teatru se exprimă prin reflexivitate reconfortantă, complexă, concordantă cu limbajul expresiv al scenei. Actualitatea autorilor clasici sau a celor contemporani se cere a fi privită sub raport axiologic. Actualul și actualitatea nu sînt termeni ai banalizării, ai cotidianului, în cazul creației artistice, ci îngemănarea lor se constituie ca expresie estetică innoitoare atît în structura cit și în esența operei de artă, supusă modificărilor pe care le implică „trădarea” scenică. Dramaturgia izvorită din actualitatea directă este tributară schematismului și redundanțelor locvace, atunci cînd „actualul” nu viiază prin pulsația autentică a vieții. Valoarea actualității rezidă în transfigurare

artistică, revelind meditația și emoția artistică. Shakespeare durează în clasicitatea poeziei universale și simultan în posibila clasicitate a contemporaneității. Shakespeare, în imaginea scenică a secolului XX, poartă pathosul renesanțist în viziunea și atitudinea celor ce descifrează universul marelui dramaturg în lumina idealurilor societății secolului nostru. Echilibrul dintre tradiția literară și cea scenică se cere a fi armonios încheiat prin inovația exegezelor literare și scenice din apropiata noastră actualitate. Excesele „contemporaneizării” sînt la fel de periculoase (cultural) ca și cele ce ambiționează să edifice construcții muzeale. Realitatea operei scenice, realitate spirituală și materială prin mijloacele și limbajul vocal și corporal al actorului și prin vizualizarea scenografică, concordă cu aspirația culturală a timpului. Minimalizarea regiei și absolutizările celorlalte componente, egale în drepturi de altfel, exprimă un punct de vedere limitat, subiectivist. Istoria spectacolului a înregistrat momente în cuprinsul cărora literatura dramatică și creația artei actorului s-au vădit „princiare”. O nouă etapă a confirmat necesitatea regiei grație căreia arta teatrului modern și contemporan a primit „investitura” unor noi lumini. Teatrul, prin arta regiei, a devenit în secolul XX fenomen cultural înnoitor integrat în civilizația spirituală a lumilor.

Ascendența teatrului privită prin contribuția artei regizorale implică reevaluări în materie de receptare estetică, în sfera artei de a fi spectator. Fizionomia contemporană a teatrului secolului XX solicită prezența publicului apt să decodifice opera scenică devenind coautor, cocreator în procesul nou ce se aprinde în cercul post-creației. Eșantionul superior al publicului are acces la opera spectaculară prin cultură și percepție senzorială. Orizontul așteptării estetice se formează în funcție de cultură și frecvență în domeniul artei spectacolului. Publicul descifrează opera scenică, o decodifică, își mărturisește „flatarea” reușind prin reflexivitate, imaginație și fantezie să pătrundă în universul scenic construit. Comunică cu spectacolul și se identifică realității spectaculare, devine autor dramatic, actor și regizor capabil să participe la viața imaginată scenic. Capacitatea integrării publicului reclamă însă o pregătire superioară. Dincolo de asimilarea valorilor tematice ale spectacolului, printr-o inițiere continuă și educația percepției senzoriale se cuvine a descifra opera scenică în specificitatea limbajului artei spectaculare. Lectura creatoare a scenei se produce în măsura în care publicul dovedește creativitate în zona receptării estetice. Din acest punct de vedere educația estetică continuă ocupă un loc important în ansamblul desăvîșirii omului — ea fiind sensibilă și cultă. Spectacolul „în sine”, valoarea lui se măsoară cu puterea obiectivării publicului în universul fascinant, uman, pe care îl zămislește scena. Virtualitatea valorii estetice, potențialitatea ei se convertește în fapt de cultură și civilizație prin intermediul asimilării operei de artă de către public. Caracterul activ al receptării solicită publicului capacitatea de a integra valorile constatative și de apreciere a rezultatelor obținute prin comunicare. Teatrul, artă a comunicării, reclamă un public apt să răspundă dialogului incitant al spectacolului. Dialogul teatru-public, accesul publicului la opera scenică se realizează printr-o pregătire adecvată, printr-o stare activă de percepere, printr-o detașare de prejudecăți, prin spontaneitatea și inteligența înțelegerii operei — stimul și obiect al bucuriei estetice. Autenticitatea receptării, eliminînd derivatele, devine proces activ favorizînd înțelegerea operei, lectura ei în sensurile majore exprimate de autor. Modernitatea teatrului contemporan solicită simultan modernitatea receptării în procesualitatea ei. Ascensiunea teatrului contemporan concomitent cu varietatea modalităților de comunicare, diversificarea stilurilor, înnoirea limbajului scenic, solicită armonizarea adecvată cu modernitatea capacității receptive. Înfățișarea teatrului contemporaneității se schimbă continuu, începînd cu noile structuri dramaturgice și încheindu-se cu pluriformele „soluții de creație” ale spectacolului. Artă de a fi spectator se învață și în consecință publicul se cere a fi permanent solicitat să se acomodeze spiritului înnoitor al creației artistice. Ignoranța receptării stigmatizează uneori inovația în artă, creația artistică devenind suspectă de păgubitor ermetism. Dar și ermetismul publicului condamnă opera scenică. Lecturile spectaculare moderne în materie de autori clasici, la fel ca și cele pe care le oferă dramaturgia contemporană, reclamă pregătirea unui public nou, apt în a descifra simbolul și metafora, parabola și hiperbola scenică, stilistica înnoitoare a artei spectacolului concordantă cu conținutul ideilor artistice pe care le exprimă literatura dramatică pe verticala artei spectacolului. Obtuzitatea receptării închide spectatorului cercul artei, condamnînd în fals arta, intru caduc ori imatur.

Teoria receptării estetice raportată fenomenului teatral preconizează afirmarea unui model uman (receptor) apt să descifreze specificitatea creației scenice. *Praxis*-ul receptării se cere a fi privit în funcție de necesitatea generalizării căilor eficiente ale educației estetice, urmărindu-se direct

culturalizarea în masă a publicului. Aspectele socio-culturale ale receptării corelate cu cele de natură psiho-estetică alcătuiesc și definesc fizionomia publicului modern în contextul artei scenice primenitoare, al ascensiunii sale penetrante, contributivă în dezvoltarea sensibilității lui. Urmărind formarea și desăvârșirea conștiinței estetice, teoria receptării enunță și fixează un cod conceptual, cristalizat precumpănitor în ideea contemplării estetice și a consecințelor benefice procesului de asimilare al valorilor ce compun potențial opera scenică supusă decodificării. Accesul la operă reclamă un model sensibil, înzestrat cu acuitatea simțurilor și a percepției estetice, capabil să declanșeze bucuria și desfătarea estetică, senină sau înmăsurată, emoțională și reflexivă într-un dialog propulsat de „termeni definiți” spre emiterea judecății de valoare în spiritul eticii. Rezonanța complexă a operei scenice sporește prin coparticiparea publicului la evenimentul imaginat, transfigurat, ivit din inspirație generoasă. Teatrul ca obiect estetic stimulează sensibilitatea publicului. Receptarea tematologică cedează devenind receptare estetică autentică grație capacității publicului de a interpreta și valoriza universul uman, construind pe scenă, în materialitatea și idealitatea limbajului specific, original, expresiv, un univers propriu. Accesibilitatea teatrului se cere a fi corelată cu orientarea estetică a publicului și cu orizontul așteptării estetice al acestuia, orizont tradițional, capabil însă de a suporta și, în unele împrejurări, de a provoca chiar mutații estetice.

Apelul la normele receptării estetice urmărește eliminarea derivelor poluante și eradicarea *kitsch*-ului, produs prin degradare. Omogenitatea ideală a publicului se constituie ca deziderat. Eterogenitatea lui reală relevă necesitatea educației continue și sistematice. Desigur, extrapolăm din eterogenitate eșantionul suburban ce prezintă pericolul degradării. Rigoarea opțiunii repertoriale și a celei regizorale ocupă un loc important în procesul educației estetice. Exigențele asigură puterea educabilității prin formarea și stimularea gustului estetic, pentru adevărul exprimat în sfera creației scenice.

Receptarea estetică, tip al activității umane spirituale, favorizează înnoibilarea morală a publicului, încetîndu-i comportamentul după modelul exponențial al operei scenice. Influența operei asupra publicului se realizează în procesualitatea timpului. Scadența puterii de înrîurire nu se ivește la sfîrșitul ceremonialului, efectele lui prelungindu-se în satisfacții educative și estetice, în devenire. Căile educației în domeniul receptării estetice sînt variate și diferă de la un grup la altul, reținînd atenția sociologilor, a celor inițiați în sociologia culturii. Ele însă urmăresc o strategie comună: formarea și desăvârșirea personalității umane, dinamizarea creativității sensibile, cultul semenilor pentru frumos și frumusețea umană. Efectele receptării estetice prin intermediul artelor favorizează, în prelungire, capacitatea asimilării estetice a realității, ramificînd disponibilitatea creativă a omului spre varii domenii ale esteticului. Spectatorul, așadar, influențat de scenă se manifestă sensibil în zone diurne extra-artistice, obiectivîndu-se și dăruindu-le lor aura umanizării.

Schița unei posibile estetici a teatrului contemporan pe linia definirii faptului teatral, înscris în cercurile ultimelor decenii, fixează cîteva dominante ce frapează privirea poposită iscoditor pe harta reliefurilor culturii teatrale, sub lumina clară a contemporaneității.

Literatura dramatică națională sondează multiple domenii din teritoriile realității socialiste în interpretarea, meditația și transfigurarea artistică ce coincid cu spiritualitatea și mentalitatea timpului. Izvoarele inspirației țînesc din fîntinile vieții și din preaplinul experiențelor umane rafinate de împliniri și obstacole, de speranțe și deznădejdi, de victorii și înfrîngerii, de certitudini și însingurări, de eforturi în procesul unor noi zămisliri.

Din binomul genuin: reflectare — creație se ivesc plămîni, ficțiuni literar-dramatice, modele umane exponențiale, exemplare. Realitatea imaginată și lumea ce o populează se înfățișează în imagini dense în semnificații majore, proiectînd luminile autorilor în viziuni și atitudini activ angajate. Viziune, atitudine, țel și rost, limită și ideal alcătuiesc încheieturile spirituale ale structurii creativității literar-artistice. Realitatea imaginată sub raza istoriei și decupată din zestrea documentelor se caligrafiază în dramaturgia consacrată istoriei, acoperînd epocile ce au dat originalitate ființei naționale, destinului încercat al unui popor european, aspirațiilor sale în spațiul demnității românești. Realitatea imaginată prin vocația comediei sancționează elemente incidentale sub imperiul normelor morale superioare, statornicite într-o societate ce cultivă puterea educabilității.

Varietatea problematică a dramaturgiei contemporane consună cu pluriforme tipuri și structuri în unitatea reflexivității proprii cugetării culturale, azi.

Fizionomia spectacolului contemporan colorează dramaturgia deceniului cu iradianța pastă a efervescenței culturale și a eflorescenței imaginative în expresivitatea limbajului scenic complex, innoitor. Polisemia lecturilor scenice din dramaturgia națională și cea a lumilor atestă capacitatea creativității teatrale supusă normelor culturale și civilizatorii. Teatrul viază pe solul fertil al culturii, demonstrând multiple virtuți convertite în orizontul cunoașterii, al comunicării, al convingerii morale, teatru „deschis”, tezaur emoției artistice, valorilor estetice perene și celor adăugate de clipă și devenire. Sinceretismul superior al imaginii teatrale, limbajul scenic modern în expresivitate și subordonat ideilor artistice — atestă altitudinea spectacolului contemporan și simultan universalitatea lui. Dominantele dramaturgiei contemporane și cultul mărturisit autorilor clasici imprimă spectacolelor gest umanist și cultural în concertul artelor. Modalitatea comunicării scenice lucide și emoționale conferă teatrului noi atribute, într-o epocă a destinderii amenințate.

Teatrul privit ca obiect estetic stimulează receptarea, contribuind la desăvârșirea educației estetice. Estetica receptării programează căi adecvate de stimulare a creativității în procesul asimilării valorilor autentice. Educația estetică difuză și instituționalizată pregătește generațiile tinere în spiritul iminentelor întâlniri cu *Teatrul* sub a cărui cupolă durează umanitatea în umbrele ei trecătoare și semnele ei statornice. Călătorind în lumea teatrului, omul devine înțelept și îngîndurat, mai generos cu semenii și poate confratern cu timpul.

ACTORUL ÎN PROCESUL COMUNICĂRII TEATRĂLE

de ADRIANA-MARINA POPOVICI

Pentru început să facem apel la experiența comună nouă tuturor de a ne cumpăra din cind în cind bilet și a intra, la o oră dată, într-o sală de teatru — împreună cu ceilalți, pe care nu-i cunoaștem, dar care și ei și-au cumpărat bilet și s-au prezentat acolo în același scop. Aceasta este un ceremonial social, desigur. A căuta ceremonialul teatral e în mare parte pleonastic cu realitatea de fapt. Teatrul este ritual. De cel puțin două mii de ani el este ritual. Un ritual al colectivității, al cetății. Cauza imediată a prezenței noastre acolo o constituie existența unui anumit spectacol, anunțat printr-un afiș. Să spunem : *Hamlet* cu Ion Caramitru. Dar existența reprezentației nu este decît efectul unui lanț causal care ne duce pînă la urmă la faptul că societatea are nevoie de teatru. De ce? De ce venim la *Hamlet* cu Ion Caramitru, la *Richard* cu Ștefan Iordache, după ce am fost la *Hamlet* cu Ștefan Iordache, la *Richard* cu George Vraca, sau *Hamlet* cu George Vraca? Și după ce am văzut și pe ecran *Hamlet* cu Innokenti Smoktunovski, *Hamlet* cu Lawrence Olivier, sau *Richard* cu Lawrence Olivier? și după ce, bineînțeles, am citit și *Hamlet* și *Richard*? Știm foarte bine ce am venit să vedem și totuși dacă nu vom afla decît ceea ce știm vom fi foarte dezamăgiți. După 2000 de ani venim la *Oedip*, după 300 de ani venim la *Hamlet*, ieri cu Iordache, azi cu Caramitru, mâine...

Poate nici n-a absolvit *Hamletul* de mine, poate nici n-a intrat încă în institut.

Dar noi vom fi acolo, așteptînd ca și ieri, ca și azi să apară cel care în acea zi, la acea oră, este *Hamlet*, sau *Richard*, sau *Oedip* : Actorul. Ce așteptăm de la el? Shakespeare ne-a răspuns : „rezumatul și cronica vie a vremurilor”; să ne arate „măsura lucrurilor firești”; căci tot ce depășește măsura se îndepărtează de la scopul teatrului, al cărui rost dintru începuturi și pînă acum a fost și este să-i țină lumii oglinda în față, ca să zică așa : să-i arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scîrbă propriul său chip și vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor”. Dar care e „înfățișarea și tiparul” vremii noastre? Care este pentru noi „măsura lucrurilor firești”? În ce oglindă ne privim noi astăzi? Și de ce atît de des *Hamlet*?

Sînt întrebări tulburătoare și provocatoare. Trăim într-un secol în care structurile existenței se modifică dovedind o mare mobilitate; în care gîndirea, cunoașterea parcurg o adevărată revoluție și în care arta se regîndește pe sine, se redescoperă, se redefineste.

Teatrul de azi își măsoară viața cu distanța față de teatrul de ieri, devenit „tradițional” și „mortal”. Structurilor sociale fixe, gîndirii lui Newton, criteriului unicității, categoriei de „general” îi corespundea un teatru autoritar; structurilor sociale mobile, criteriului pluralității, gîndirii lui Einstein și categoriei de „relativ” îi corespunde o dinamică rapidă care a făcut ca în teatrul secolului XX să coexiste diverse tipuri de comunicare decurgînd dintr-o anumită definiție și o anumită finalitate acordate actului teatral, coexistența lor fiind posibilă datorită naturii complexe a teatrului care permite o multitudine de definiri, fiecare relevîndu-i o altă dimensiune obiectivă. Acest dinamism dialectic al fenomenului teatral a impus evoluția regiei moderne ca funcție-dispecer a cărei menire e să asigure reglarea fenomenului teatral cu mutațiile cîmpului social, omogenizarea

creației teatrale ca act artistic colectiv în vederea obținerii unității spectacolului ca structură semantică autonomă, independentă de aceea a operei literare. Totodată, cum era și firesc, aceste tipuri de comunicare au creat anumite orientări în arta actorului și putem vorbi azi de joc de tip stanislavskian (adică teatru realist psihologic, reflectant, mimetic etc.); de joc de tip senzorial în spiritul a ceea ce se crede a fi „teatru cruzimii” lui Antonin Artaud (teatru magic, Kathartic, relevant etc.); de joc de tip brechtian (teatru politic, epic, didactic etc.); de joc convențional de sorginte Gordon Craig (teatralizant, idealist, sugestiv etc.). Dacă la aceasta adăugăm explozia deceniilor 6—7, putem vorbi cel puțin de experimentul grotowskian (reprezentând un fel de teatru magic senzorial altoit pe metodologia stanislavskiană și consolidat printr-o încercare de reevaluare și adaptare a diverselor practici orientale). E vorba de nuclee genetice ale unor posibile structuri spectaculare bucurându-se de priorități temporare sau parțiale, provocate de existența unor personalități teatrale, în majoritate regizori, care au încercat să dea un răspuns personal multiplelor probleme pe care fenomenul teatral le ridică în fața creatorilor. Aceste răspunsuri s-au constituit de obicei ca o contracreație la o modalitate deja existentă, accentul mutându-se în funcție de întietatea care se acorda fie procesului de creație, fie celui de comunicare propriu-zis, respectiv unuia sau altuia dintre factorii care intervin în cele două procese. Circuitul autor, regizor, actor, spectator a căpătat dimensiune de patrulete polemic în aceste încercări de definire a domeniului și a finalității.

Din toate aceste experiențe, teatrul a ieșit îmbogățit și putem afirma că se află într-o relativă stabilitate, caracteristică momentelor de sinteză care dau posibilitatea sesizării direcției în care acumulează dinamica teatrală și analizării raportului dintre planul social și cel teatral pentru o încercare de descifrare a structurării spectacolului modern.

Astăzi este evident că actul teatral nu-și mai poate afla finalitatea în el însuși, ci — pentru a-și putea împlini structura semnificativă — el se instituie ca proces de comunicare săvârșit nu *către* spectator și *între* scenă și sală, incluzându-le pe amândouă, nereducându-se la nici una și împlinindu-se doar prin eficiența sa specifică. Univers autonom spațio-temporal, teatrul nu se mai confundă cu literatura și nu mai este nevoit s-o neghe. Artă profund socială, își datorează „miracolul” coincidenței celor trei procese fundamentale : de creație, de comunicare și de percepere și nu se poate defini în ultimă instanță decît ca *eveniment* care se produce totdeauna „hic et nunc”, indiferent de ora și locul în care se consumă întâlnirea reciproc premeditată dintre actor și spectator.

În 1968, Peter Brook scria : „Aș putea să iau un spațiu gol și să presupun că ar fi o scenă goală. Un om pășește prin acest spațiu gol în timp ce alteineva îl privește. Aceste elemente sînt suficiente pentru inițierea unui act teatral”¹.

În anul următor, 1969, Jerzy Grotowsky — rezumîndu-și etapele mai importante ale experiențelor parcurse în căutarea unui teatru viu care să refacă raportul fundamental actor-spectator într-un spațiu dat — conchidea : „Puțin timp după ce am părăsit ideea manipulării spectatorului, am îngropat ideea că sînt director de scenă, și, în consecință, am întreprins căutări asupra posibilităților de creație ale actorului. Acum îmi dau seama că rezultatele s-au dovedit încă o dată paradoxale : abia din elipa în care regizorul se uită pe sine începe cu adevărat să existe — e un paradox, dar așa se întîmplă. Se ridică deci problema actorului (...). Ce este esențial? Poate că nu sînt eu (regizorul — n.n.), ci actorul, nu actorul ca actor, ci actorul ca *esență umană*”². Deci actorul și spectatorul față în față în intimitatea unei experiențe comune.

Și totuși nu este vorba de un simplu circuit de comunicare de la actor la spectator, ci de un cîmp de tensiuni, de fapt de un sistem dinamic și complex. Sistemul reprezintă un ansamblu de perechi cauză-efect (respectiv emisie-recepție) aflate în interacțiune reciprocă, în interdeterminări generatoare de structuri. Există o legătură foarte strînsă între conceptul de sistem și conceptul de structură, structuralitatea putînd fi definită într-o primă abordare, drept capacitatea de organizare a obiectelor și fenomenelor, de sinteză a acestora în complexe omogene structurate, ea fiind, alături de alte atribute ca mișcarea, interacțiunea etc., o însușire universală a materiei. Noțiunea de sistem privită la diferite niveluri mai particulare poate explica fenomenul teatral. Este vorba de noțiunea de sistem dinamic care se asociază categoriei filozofice de cauzalitate.

¹ Peter Brook, *The empty space*, Londra, 1968, p. 7.

² Jerzy Grotowsky, *Teatru și ritual*, în vol. *Dialogul ne-*

înterupt al teatrului în secolul XX, vol. II, București, 1973, p. 332.



Făcînd demonstrația pe exemplul societății capitaliste, Karl Marx a arătat că sistemul posedă o anumită integralitate din care fiecare element este cauza și în același timp efectul stării altui element al aceluiași sistem. Intercon condiționările din cadrul fenomenului spectacular sînt de aceeași natură.

Considerînd faptul teatral, spectacolul, un sistem pe principiul „black-box”-ului, terminalele sale îl conexează obligatoriu la contextul socio-cultural, la existența socială pe sistemul „intrare-ieșire” (cauzele fiind din exterior spre interior și efectele din interior spre exterior). O asemenea orientare creată de cauzalitate reprezintă o orientare naturală, atributul temporal fiind esențial în cadrul unui sistem dinamic și cerînd ca legătura cauzală dintre intrare și ieșire să fie neanticipativă, adică efectul să fie precedat de cauză. Existența spectacolului aduce publicul. Dar existența publicului determină necesitatea unui spectacol (opțiunea repertorială este oricum un marea unor comandamente socio-culturale). Fiind un sistem dinamic, spectacolul este, din punct de vedere structural, un sistem închis (sistemul deschis fiind staționar, adică o anumită cauză generează totdeauna un anumit efect). Ca sistem dinamic, deci închis, sistemul teatral mai este caracterizat și de „reacția” sa prin intermediul căreia se primesc în permanență informații cu privire la efectul său. Dacă reacția ar lipsi (așa cum lipsește în sistemul deschis), spectacolul, ca sistem, ar fi în imposibilitatea realizării unei corelații dorite între cauză și efect. Ca sistem închis, prezintă trei subsisteme: 1) subsistemul-cauză care elaborează strategia de conducere (ceea ce se petrece pe scenă); 2) subsistemul-efect (ceea ce se petrece în sală); 3) subsistemul-reacție a cărei direcție este inversă, de la efect la cauză, de aceea se mai numește și sistem cu conexiune inversă sau „feed-back”, permițînd controlul și reglajul (reacția sălii și efectul ei asupra spectacolului). Avem astfel de-a face cu un schimb permanent între scenă și sală în procesul comunicării teatrale care face ca sistemul să fie dinamic, spectacolul să funcționeze ca un organism viu.

Este vorba de un „arbore-eveniment”, ale cărui nivele ar fi, în mare: opțiunea repertorială (cu determinări din afară) — autorul—regizorul—distribuția — publicul — succesul (adică ecoul în afară). „Nivelul 0” al acestui arbore, din punct de vedere al conceperii spectacolului, poate fi considerat oriunde se dorește. Dacă se află la actor, la scenă, din geneza spectacolului, avem optimul comunicării, pentru că există o coincidență totală între procesul de creație și cel de comunicare. În cadrul procesului de comunicare propriu-zis — în momentul spectacolului — „nivelul 0” se află totdeauna la actor, căci muzica, decorul, costumul, textul și toate celelalte elemente care se suprapun în sintetizarea semnului teatral, polivalent în sensul demonstrației lui Tadeus Kowzan³, există prin raporturile pe care actorul le stabilește cu ele și în funcție de care se deschid subsistemele scenei. Dacă însă în cadrul procesului de creație al spectacolului se scontează ca „nivelul 0” să fie la spectator, dorindu-se un maxim al eficienței, subsistemul „scenă” este redus la un mesaj cu minimum de conotații, deci cu un minim de reflexivitate. Dacă este menținut la autor, actorul este întors cu spatele la sală, teoretic vorbind; stă cu ochii la „modelul” literar încercînd să-l reprezinte. El devine astfel un subsistem deschis, căci reprezentarea modelului nu-i dă posibilitatea reglajului în comunicare, în funcție de mediul real imediat. În cadrul unui sistem închis pot exista subsisteme deschise: muzica, eclerajul, scenografia etc. nu variază în funcție de semnalele emise de subsistemul de reacție. Dar dacă actorul nu rămîne liber să se adapteze în funcție de aceste semnale, subsistemul de reacție este anulat, corelaționarea dintre cauză și efect nu se mai produce, spectacolul devine un sistem deschis, adică încetează de a mai fi un organism viu (un sistem dinamic).

Regia este o funcție mobilă care, avînd un rol covârșitor în pregătirea spectacolului, se deplasează din condiția de cauză în cea de efect, ținînd și locul subsistemului de reacție și determinînd cu fiecare modificare de poziție deschiderea unui alt nivel al arborelui eveniment. Primul raport cauzal se stabilește între autor și regizor. În momentul în care acesta alege distribuția avem nivelurile: autor—actor—regizor. Fiecare element nou pe care-l introduce (deci căruia îi este cauză), se interpune între el și autor. În repetițiile generale, cînd „mașina estetică” (în sensul pe care îl dă Umberto Eco⁴) funcționează, regizorul se află pe locul spectatorului; în seara premierei este în spatele acestuia, eliminîndu-se.

În ceea ce-l privește pe actor, munca sa începe cu primul raport pe care-l stabilește între sine și text în general, apoi între sine și personajul său. Fiecare repunere a acestui raport îi dezvă-

³ Tadeus Kowzan, *Littérature et spectacle*, Varșovia, 1970.

⁴ Umberto Eco, *Opera deschisă*, București, 1969.

luie denotatul, sporindu-i informațiile. În acest fel el este la început în situația de receptor, emițătorul fiind textul. Textul este negația în sensul în care negația e cauza saltului sau antiteza e cauza sintezei. În acest sens autorul rămâne cauza operei și, mijlocit, a spectacolului. Deci în raportarea actorului la personaj, acesta e cauza rolului. Actorul e teza, personajul antiteza, iar sinteza este nașterea prin acumulare și salt a actorului-rol, entitatea care echivalează în spectacol cu cea reprezentată de personaj în text. Această entitate capătă identitate și se definește ca rezultat al unui proces viu de devenire care își atinge finalitatea la căderea cortinei sau, mai exact, după căderea cortinei. Dar pentru a porni acest proces, actorul, în calitatea sa de receptor al mesajului ce se extrage din textul scris, are de eliberat ceea ce denotă mesajul de conotațiile specifice, adică literare. De felul cum extrage denotatul decurge viitoarea sa libertate de creație -- care trebuie să-i dea posibilitatea celor mai imprevizibile conexiuni, celor mai personale. Acest denotat, adică valoarea tranzitivă a mesajului, actorul îl experimentează în repetiții. Pentru reducerea perturbațiilor venind din intropatia născută de testarea pe viu se introduce pe rând elementele codului, care trebuie complicat treptat pentru mărirea posibilităților sale combinatorii. Complicarea codului trebuie să se facă logic pentru ca mesajul să se comunice exact, funcționându-i valorile conotative. Pentru actor, și lucrul este evident la începători mai ales, o sarcină actoricească grea, cerind un potențial combinatoriu mare, care să necesite o „mașină estetică” bazată pe un bogat complex de conexiuni cauzale, oferă o garanție de reușită.

Din multitudinea conexiunilor introduse ca sistem de securitate, unele rămân în rezervă, asigurând repetabilitatea mesajului nu numai fără riscul epuizării, dar generind și alte tipuri de semnale și mesaje posibile, deci un număr suplimentar de combinații potențiale. Luind în considerație și travaliul actorilor parteneri se naște un întreg repertoriu de semne care pot fi utilizate în măsura în care anumite determinări le fac necesare. Deci semnalele pot funcționa sau nu, codul constituindu-se astfel pe această opoziție la care, în devenirea unui discurs psihofizic actoricesc, se răspunde alternativ. Cea mai elementară situație scenică (deci celulă care denotă ceva, în text) pune actorului această alternativă : da sau nu, adică acțiunea și contraacțiunea (teza-antiteza, cauza-efectul) și odată cu producerea acțiunii rezultante, se deschide o nouă alternativă, într-o reacție în lanț. Măiestria actorului stă în a merge din aproape în aproape, în a desface cea mai mică celulă informațională și a descoperi o alternativă de opțiune între un da și un nu. Cu cit problematizează mai detaliat, cu atât personalitatea sa se dezvăluie într-o raportare subiectiv-obiectivă inedită, cu condiția să nu piardă din vedere coerența mesajului integral. Pentru o celulă oarecare este de ajuns să îl credem ; pentru organizarea unei structuri semnificative trebuie să îl înțelegem, adică adevărul lui să fie valabil pentru noi și să ni se impună în mod necesar, ca unicul posibil în determinările date, pentru a nu ne rămâne indiferent și a-i recunoaște o încărcătură, axiologie vorbind, esențială. Deci informația constă în existența posibilităților de opțiune ce se cer înscrise în determinări cauzale.

Dinamica se dezvoltă din opțiune în opțiune. Momentul în care se pune alternativa e caracterizat de o explozie entropică, opțiunea însemnând organizare, structurare. Entropia mare e dată de un grad mare de echiprobabilitate : „A fi sau a nu fi”... Codul ne introduce limitarea : „Mai nobil e să rabzi în cuget, oare...”. „A fi” deja începe să însemne ceva. Să fie pipăit prin ceva. Un cod reprezintă un sistem de probabilitate suprapus echiprobabilității sistemului inițial în vederea comunicării. Codul actoricesc se suprapune codurilor situației oferite de text : unde se află Hamlet exact cînd își pune alternativa, la ce oră, de ce și-o pune acum. Codurile suprapunându-se succesiv și cumulativ, reduc entropia, structurind. Din multitudinea de posibilități se alege cele pertinente, capabile prin suprapunere să semnifice, chiar să genereze metafore. Ordinca se instituie pe măsura constituirii mesajului care trebuie să fie semnificativ. Relația între semnul ce se constituie și referentul său trebuie să fie nemijlocită la actor, dar nu e totdeauna obligator să fie verificabilă referența ; obligator e să existe. Valoarea ei stă în asigurarea coerenței dinamicii. Doar conotația atitudinală contează. Practic denotatul se identifică cu efectul în acțiune. Stafia tatălui (mai exact : ce vede Hamlet, în cazul în care, bineînțeles, nu vede decît el, nu și spectatorul) nu contează, ci efectul produs asupra lui Hamlet. De altfel, prima fază a lucrului constă în trezirea referințelor eficiente. Într-un interviu, Marin Moraru demonstrind tocmai nedefinirea, multitudinea referențelor posibile, își întreba interlocutorul : Ce înseamnă pentru dumneavoastră „verde” ? Nu contează ce înseamnă pentru actorul în cauză „verde”, contează doar să aleagă acel verde care

il provoacă pe el în sensul cerut de situație. Deci denotatul e al tuturor, conotatul e al unui anumit context rezultat din verificarea efectivă la care actorul supune situația propusă de autor.

Din aceste raportări succesive se dezvoltă sensul care este o sursă de mesaje posibile, iar valoarea de semnificare a opțiunilor succesive nu se împlinește decît în ultima opțiune a spectatorului, făcîndu-l stăpîn pe sensul care înainte de început se afla în posesia actorului, era conținut în devenirea sa potențială de actor-rol.

Actorul emite semnalul autorului încărcat cu valoarea ce-o are pentru sine, raportată la valoarea pe care consideră că o poate avea pentru noi. Aici sistemul de reglaj e esențial. Realitatea psihică surprinde, completează, tinde să facă experiența totală. Orice structurare e o geneză și o lume potențială. Și cel care emite și cel care receptează operînd constructiv. Obiectul văzut succesiv din diverse perspective tinde să devină total, integral. Actorul-rol se reconstituie ca personaj în cunoașterea spectatorului după terminarea spectacolului. Învățăm să ne acceptăm pe noi în discontinuu. Vrem să vedem și să înțelegem lanțurile cauzale în corelația lor sistemică. Dacă universul nu are centru, vrem să ne acceptăm, văzîndu-ne în multiplicitate, în ființare dinamică, în devenire. Potențialul probabilistic ne consolează de instabilitate. Alternativele succesive ne învață mecanismele liberului arbitru în raport cu determinarea. Ca demonstrație palpabilă a necesității funcționării liberului arbitru, Hamlet ne fascinează. A decide înseamnă a trăi, a nu decide, chiar dacă nu înseamnă a muri, nu înseamnă a fi viu. Oedip e orb, dar e viu. Nu sfîrșim să ne punem întrebări asemenea prințului Danemarcei, despre actor : „Ce e pentru el Hecuba ? Ce-ar face el dac-ar avea prilejul meu de suferință ?” Același lucru : și-ar pune întrebări.

Orice proiect artistic e mai întîi un mod de a pune o problemă. Descifrarea textului pentru actor reprezintă descoperirea problemei. Apoi mintea sa funcționează ca un proiector. Problema există, de unde trebuie luminată ca să se vadă ceea ce e demn de a fi văzut ? Aprecierea estetică în receptare include astăzi raportarea la intenționalitate, la proiect. Spectacolul, prin actor, nu-mi mai propune o situație ci îmi dezvăluie pas cu pas un punct de vedere asupra unei situații.

Deci contextul din spectacol nu este contextul dat de subiect, de text, ci raportarea la acest context pe care o propune actorul. Aprecierea faptului de artă implică aprecierea faptului real, obiectiv, nu al realității iluzorii, a poveștii, ci a experimentului artistic concret. Ideea este nematerială. Raportarea concretă la idee se instituie într-o temă pe care actorul o transformă în acțiune reală, obiectivă. Actorul există prin rolul pe care îl are într-adevăr în ceea ce se întîmplă în fața ochilor noștri. Semnul implică utilizarea emotivă a denotatului și utilizarea denotativă a emoției. Actorul este reprezentînd și reprezintă fiind. Acțiunea lui imediată provoacă în noi semnificații ideale și nebănuite rîcoșuri pentru că el pleacă de la o cauză de ordin estetic (textul, personajul) care prin natura ei e generatoare. Omul actor face un experiment artistic pe care îl îndeplinește pînă la ultimele consecințe în fapt, obiectiv, arzînd, devorînd textul în fața noastră. Textul e un cîmp de stimuli la care raportîndu-se integral, la toate nivelurile personalității sale, actorul obține un relief dinamic care, constituindu-se în acțiune, devine un sistem viu. Gîndirea nu e univocă, ci dialogală (în sensul în care o demonstrează M. Bahtin ⁶), deci interrelațională, polifonică, evoluînd în structuri semnificative, dobîndînd sens în succesiunea contextelor, în schimbarea situațiilor. Ideea abstractă există independent de comunicare. Rece, știută, a tuturor și a nimănui. Prin punerea ei într-un lanț cauzal de contexte, de determinări, ne apare ca nouă, ne-o putem însuși, devine în măsura în care devine a noastră. Pentru ca o formă să nu se tocească ea trebuie să ne propună mereu alte raportări și după epuizarea posibilităților trebuie să explodeze, lăsînd locul unei convenții noi, nebănuite, încîifrînd o metaforă care, obligator trebuie să cuprindă semnificațiile anterioare într-o structură semnificativă mai amplă.

Producerea unui asemenea eveniment artistic adevărește o idee, îi confirmă intrarea în real. Categoria cu care operăm nu mai este frumosul, ci adevărul care reprezintă un raport între planul ontologic și cel gnoseologic exprimînd o judecată de valoare. E un certificat de autenticitate a raportului dintre proiect și valorizarea lui vie, concretă, nemijlocită — în această montare, cu această distribuție, aici și acum. Determinările în cauză : timpul, strategia, procesul și spațiul date, generează un eveniment unic și ireversibil.

⁶ M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, București, 1970.

Teatrul nu e viața, e viața la o putere (Ion Cojar⁶). E o sinteză a planurilor: ontologic, gnoseologic, axiologic.

Actorul probează experimentind pe viu drumul către un adevăr. Adevărul nu e nou. Drumul e nou. El se instituie ca probă palpabilă, concretă, obiectivă, înfățișându-se nemijlocit dovada că adevărul e valabil. El parcurge pentru noi experiența materializării ideii și idealizării materiei. El ne învață concret cum se trăiește semnificativ, prin judecare. Acesta e rolul său. Cu cât este mai mare actorul, cu atât ne seamănă mai mult. Excepțiile nu ne pot învăța nimic. Vrem să vedem drumuri pe care toți le facem. Cel mai mare actor este acela care ne seamănă tuturor și care ne conduce spre adevăruri pe care le putem recunoaște cu toții. Și pentru aceasta el descoperă toate obstacolele posibile și de nebanuit ale drumului și deschide alternativa necesară a opțiunii. Ne dezvăluie toate fețele problemei. Ceea ce urmărim nu e intriga piesei ci împlinirile prin care trece actorul: de la o dezechilibrare fizică până la răscrucea dintre „a fi” și „a nu fi”.

Fabula piesei cedează primatul procesului deschis de omul-rol, adică spațiului de criză al unei conștiințe transpusă într-o experiență parcursă pas cu pas sub ochii noștri, problema punându-se pe măsură ce ni se dezvăluie integral cu datele pe care actorul le conținea potențial la intrarea în scenă. Nu pui o pușcă în scenă în actul I dacă nu trage până în actul IV, zice Cehov. Dar nici nu tragi în actul IV dacă n-ai o pușcă în scenă. E un praznic la care fiecare se hrănește cu merindele pe care le are. În privința aceasta, jocul teatral nu seamănă cu celelalte jocuri: subiectul nu se poate schimba — scorul e cunoscut. Actorul e campion în problematizarea meciului. Libertatea lui decurge din planul de referință și capacitatea de adaptare. Valoarea e dată de importanța pe care o are pentru el problema și de bogăția personalității sale; de dinamica discursului său interior, de diversitatea planurilor de referință (ideologic, filozofic, moral, psihologic, afectiv, senzorial), de viteza și originalitatea selecției. El face expertiza situației în care se află personajul. Personalitatea integrală a actorului experimentind pe viu, acum, aici, interesează: omul în situație. Convenția nu trebuie impusă. Ea trebuie doar respectată. Spectatorul o cunoaște la fel de bine ca actorul. Când și-a luat bilet la *Hamlet* cu Caramitru spectatorul nu și-a imaginat că la ora fixată va intra în Elsinor. El știe că a venit la Teatrul Bulandra. El nu vrea adevărul iluzoriu. El nu crede în minciuni, ci în ceea ce există. El vrea doar să nu fie împiedicat să urmărească procesul. Teatrul s-a deplasat total de la iluzia realității la realitatea însăși. Cazul „Hamlet” e problema noastră sau nu e nimic. Dialogul se poartă în suprastructura piesei care deschide structurări semnificative ale spectacolului angajind tot mai strins conștiințele.

Caracterul procesual al existenței, cunoașterii, creației, impun dinamica drept unică condiție a existentului, conceptualizarea ca pe un mod de a fi. Hamlet a devenit un personaj de reală popularitate, e alter-egoul nostru cotidian.

Nu ne mai interesează „bumul inițial” sau „final”. Geneza, ca reacție în lanț, e jucăria minții noastre — ea devine traversind structuri de ființare, deci de experiență. O afirmație și o negare e prea simplu. Dialectica e hrana noastră zilnică, ardem etapele, pășim în salturi, am devenit sistemici.

Estetica clasică e o nostalgică, dulce amintire a unor blinde vremuri apuse; nu ne mai putem reprezenta o stare decît ca pe un echilibru precar. Bătrina „stare scenică” e abolită. Nu interesează decît verbele.

Estetica abstractă ne convine; ea ne lasă toate posibilitățile de realizare practică a stărilor estetice și nu le face apanajul unei categorii. Autoarea americană Viola Spolin își începe manualul de improvizație⁷ cu afirmația: oricine poate învăța să joace, oricine poate deveni actor. E un loc comun pentru cei care au trecut de la cartea de citire la „Mitul lui Sisif”. Știm că sintem „existențe-roluri”. Actorul e reprezentantul nostru cel mai tipic. El nu trebuie să ni se mai justifice. Azi știm că el e Hamlet cum sintem și noi Hamlet. Nu mai există nici o diferență de principiu, nici o graniță între obiectul estetic și cel natural (René Bergér)⁸. Vrem să ne pipăim în artă, pipăind arta însăși. În realitatea sa de ideal obiectivat nemijlocit, actorul ne reprezintă în condiția noastră cea mai dorită — de autocreatori prin provocare de deveniri născute de liberul nostru arbitru din infinitatea posibilităților ideale conținute de existent.

⁶ Ion Cojar, *Inițiere în arta actorului*. Suită de articole publicate în *Teatrul*, între anii 1983—1984.

⁷ Viola Spolin, *Improvizație pentru teatru*. Indreptar tehnic.

Trad. ms. dact. aflat în Bibl. IATC.

⁸ René Bergér, *Artă și comunicare*, București, 1978.

Agent al raportărilor acționale, actorul trece potențialul cunoașterii în faptă, manifestându-se nemijlocit ca demiurg în raport cu contextul. El face să existe ceea ce nu există, să devină practic orice posibilitate conținută în real. Actorul e subiect al cunoașterii, agent al acțiunii și obiect al acțiunii.

Parafrazindu-l pe J. P. Sartre, s-ar putea spune că noi cei de azi sintem „un public foarte talentat”. Actorul trage într-o țință mobilă care se deplasează nu în plan, ci în spațiul pluridimensional generind sisteme. În teatrul clasic actorul reprezenta. Azi în cel mai rău caz reproduce. Ce? Opera literară? Cituși de puțin. Unul din nivelele lumii, aflat în corelație cu celelalte sub și suprasisteme. A reprezenta înseamnă a fi semnul cuiva, a altcuiva sau a altceva. A reproduce înseamnă a produce o copie după model, după original. A emite după dorință dubluri înseamnă a participa implicit la model. Nu mai e substituție. Deși modelul și reproducerea își păstrează autonomia, s-a născut „multiplul”. Se poate referi sau nu la original. Va abolii originalul. Personajul nu există. Personajul sint „eu”. Se abolește însăși ideea că poate exista un original. Fiecare exemplar devine o referință la alte exemplare. Apare unicitatea în multiplicitate. Teatrul devine „eu” opus „lor”. „Lor” înseamnă ceilalți sau, generic, „celălalt”. Celălalt e tot ce nu sint „eu”: oameni, lucruri, fenomene — existentul. Nu mai e vorba de reproducere, ci de refacere, de recreere. Nu se mai pune în discuție cineva, ci ceva: acțiunea. Procesul. Procesualitatea. A reface înseamnă a face din nou. A crea lumea ca sistem de sisteme. Actorul instituie astfel un cîmp operațional nou. Orice intră în acest cîmp operațional se validează, face parte integrantă din semnificație. Conștiința devine spațiu sau sistem spațial prin care călătorim cu atita viteză încît, dacă instrumentarul nostru nu are vreme să se adapteze, dacă cuvintele noastre atîrnă prea greu din sedentarism de secole, ne facem semne și, uneori, semnele noastre ne cuprind și ne dezvăluie integral și tulburător. Explozia informațională este atît de intensă, încît, în vederea unei sperate și posibile comunicări esențiale teatrul se instituie în eveniment și deschide, prin actori, procesul în care se poate incorpora orice: informația de ultimă oră, impactul senzorial imediat, dinamica ideologică, esența noastră în empatică comuniune cu „celălalt”. Sintem ceva în măsura în care sintem tot. Teatrul ne plasează în centrul propriei noastre lumi sau nicăieri. Actorul nostru i-ar putea cu ușurință răspunde prințului Hamlet la întrebarea „Ce este Hecuba pentru actor?”: este o problemă. Dați-mi o problemă, și construiesc lumea din nou.

MITUL MEȘTERULUI MANOLE ÎN TEATRUL LUI OCTAVIAN GOGA*

de **MIHAI FLOREA**

Se impune a fi subliniată împrejurarea — deloc intimplătoare — că și în serisul dramatic românesc își face simțită prezența, ca impuls generator de inspirație, unul dintre miturile fundamentale ale omenirii, mitul ce așază în prim-plan chipul celui care zidește, înalță, edifică; plasat în universul său de gândire și simțire, un asemenea chip — așa cum îl păstrăm moștenire de la străbuni și cum ni-l înfățișează izvorul folcloric —, chipul Meșterului Manole a reținut atenția unui lung șir de scriitori, de la jumătatea secolului trecut pînă astăzi, făcînd să vibreze strofa lui Alecsandri, Bolliac, sau în zilele noastre Nicolae Labiș, Nichita Stănescu, Mihai Beniuc, constituind conflictul unor lucrări dramatice datorate lui Octavian Goga, Victor Eftimiu, Nicolae Iorga, Lucian Blaga, Ion Luca, Vasile Voiculescu, Laurențiu Fulga, Darie Magheru, Horia Lovinescu, Dan Tărechilă, Marin Sorescu, ori incitînd la cercetări și exegeze pana unor teoreticieni ai culturii și istoriei literari ca Mircea Eliade, Alexandru Ciorănescu, D. Caracostea, Ovidiu Papadima și alții.

În cartea sa, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, apărută în 1943 la București, în Editura Publicom, Mircea Eliade crede că poate stabili o anumită schemă, o anumită succesiune de trepte în relația dintre diversele categorii cu care operează în sistemul său de judecăți. Jertfa zidirii, consideră Mircea Eliade, a generat, ori s-a intrupat literar, în „balade, superstiții și legende, rituale, cosmogonii”, care se află în acest raport: „*ritualul construcției* a dat naștere unui număr considerabil de *legende*”, difuzate pe vaste arii din Europa și Asia; la rîndul lor, aceste legende, în spațiul sud-est european „au fost creatoare de *balade*”. Cît despre „*ritualul construcției*”, despre apariția lui, despre sorgintea lui, Eliade îl vede ca pe „o consecință *teoretică* a unui mit cosmogonic și a unei întregi metafizici arhaice”¹, potrivit căreia nimic nu poate rezista, nimic nu se poate înseria în perenitate dacă nu este clădit pe jertfă.

Într-un eseu, *Meșterul Manole*, publicat în *Universul literar* în același an — 1943 — (20 aprilie) — în care apărea cartea lui Mircea Eliade, un alt exeget al temei, Alexandru Ciorănescu, vede în cunoscuta legendă nu numai un produs artistic, o pagină de valoare antologică, ci o înaltă expresie a universului nostru spiritual, care „depășește cu mult interesul obișnuit al unei oarecare balade bătrînești, (...) incorporată în mod definitiv sufletului românesc”². Admițînd această aserțiune — care este o realitate evidentă — a integrării legendei Meșterului Manole sufletului românesc, rezultă, implicit, o incorporare a acestuia și producerilor culte, nu numai celor folclorice, deci poeziei, prozei, dramaturgiei create de scriitorii noștri, cu precădere în secolele XIX—XX. Și acesta este un incontestabil adevăr: legenda s-a incorporat sufletului românesc, exprimării populare și culte a acestuia, a rodit, rodește și astăzi și va continua, desigur, să rodească permanent.

* Capitol din lucrarea „Mitul meșterului Manole în dramaturgia națională și în spectacolul contemporan”.

¹ Apud: *Meșterul Manole*. Studiu, antologie și note de

Maria Cordoneanu, București, 1980, p. 172.

² *Ibidem*, p. 282.

O interesantă opinie, în lumina căreia varianta românească a mitului Meșterului Manole nu reprezintă emanația unei viziuni mistice, nu este tributară vreunor practici obscurantiste, ci se întemeiază pe conceptul construcției, pe ideea creației, întâlnim la D. Caracostea, care susține peremptoriu: „Nu mistica morții și nici dăinuirea superstiției, ci sentimentul creativității, cu tot tragicul lui, este axa în jurul căreia s-a cristallizat funcțional expresia românească”³. Ducând mai departe părerea lui D. Caracostea, vom spune că puterea de dăruire — având conștiința că sacrificiul nu este zadarnic, ci va căpăta întrupare și, deci, sens, în propria lucrare (a lui Manole și a zidarilor săi), sau în eforturi viitoare ale altor generații de creatori — constituie cheia de boltă a întregii legende românești, ascunde, sub învelișul versului sau al replicii teatrale, miezul sensurilor ei majore.

Alături de teze și interpretări mai vechi, datorate unor înaintași, cercetători, profesori, istorici literari din ultima vreme, cum sînt Mihai Pop, Gheorghe Vrabie, Ion Taloș, Gheorghe Ciompec, Adrian Fochi, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Elisabeta Munteanu, George Muntean și alții, unii tratînd tema în toată amploarea și cu toate implicațiile ei, alții abordînd-o tangențial ori întîlnind-o ocazional, oferă rezultate dintre cele mai notabile, în serieri ce se impun prin adîncimea investigației, prin aria documentară, prin raportarea la circulația temei în literaturile altor popoare, prin lansarea unor ipoteze proprii, prin susținerea unor pertinente puncte de vedere personale⁴. Majoritatea cărților, studiilor, eseurilor, articolelor ivite în perioada din urmă poartă — ca pe un numitor comun — semnul epocii noastre, vizibil în modul de interpretare a străvechiului mit: prin prisma a ceea ce Mircea Eliade numea „ritualul construcției”, prin prisma a ceea ce noi numim chemarea spre creație, înțelegerea superioară — dincolo de existența individuală — a idealului de a lăsa ceva durabil posterității, de a edifica, de a zidi, de a construi nu oricum, nu orbește, ci conștient și liber. Un asemenea unghi de pornire, ca temei, ca premisă, ca justificare a studiilor pe marginea acestei teme, azi, avansează și George Muntean: „Dacă subseriem credinței că vocația construcției este una dintre caracteristicile fundamentale ale omului, de la un punct înainte poate chiar rațiunea finală a existenței lui sub soare, atunci încercarea de a urmări modul în care s-a constituit ca act literar și s-a dezvoltat de-a lungul timpurilor destinul constructorului și al operei sale poate avea semnificația unei cercetări dintre cele mai atrăgătoare”⁵.

O parcurgere critică a bibliografiei existente, emiterăa unor puncte de vedere proprii și recordarea fenomenului literar la cel de metamorfozare scenică a partiturilor dramatice s-ar cuveni întreprinsă în scopul reliefării teatralității celor mai multe din piesele ce constituie obiectul discuției, al actualității și perenității mesajului lor umanist.

Din colocviul pe care l-am imaginat — cu timpul, cu dramaturgia, cu teatrele, cu opinia criticilor, uneori cu obtuzitatea și reaua credință, cu actorii, regizorii, scenograful care au realizat spectacolele, cu publicul — se desprind direcțiile cardinale pe care s-a dezvoltat dramaturgia hrănită de mitul Meșterului Manole la noi, din a doua jumătate a secolului trecut pînă în prezent, se conturează înnoirile de substanță, în modalități de exprimare, aduse de perioada contemporană, se detașează momentele de puternic relief pe care le-au reprezentat unele montări cu aceste piese, așa cum au fost *Meșterul Manole* de Lucian Blaga la Teatrul Giulești, *Moartea unui artist* la Teatrul Național din București și la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, se evidențiază ecourile pe care aceste reprezentații, și altele din aceeași familie, le-au cunoscut peste hotare, succesele înregistrate în confruntarea cu critica de specialitate și cu spectatorii din alte țări. Toate constatările, observațiile, considerațiile făcute, toate rezultatele cercetării întreprinse conduc la o concluzie unică: mitul Meșterului Manole în cultura noastră națională este unul dintre cele mai fertile, de parte de a-și fi pierdut interesul și prospețimea, el preocupă și astăzi pe mulți creatori — dramaturgi, poeți, prozatori, muzicieni, artiști plastici; cit despre spectacolele cu lucrări dramatice inspirate din acest mit, ele fac parte integrantă din ceea ce are valoros teatrul nostru actual, în ciuda unor neîmpliniri izolate, unele dintre ele situîndu-se chiar în partea de sus a ierarhiei și constituind momente de referință în arta interpretativă română contemporană.

³ D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, vol. II, București, 1969, p. 190 (A se vedea și Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească*, București, 1982, p. 210).

⁴ Amintim, cronologic, doar cîteva dintr-un mare număr, semnate de unii din autorii de mai sus: Ion Taloș, *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*,

București, 1973; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Prefață la volumul Meșterul Manole, versiunea Vasile Alecsandri*, București, 1976; Gheorghe Ciompec, *Motivul creației în literatura română*, București, 1979; Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească*, București, 1982; George Muntean, *Interpretări și repere*, Iași, 1982.

⁵ George Muntean, *Interpretări și repere*, Iași, 1982, p. 169.

Astfel, în anul 1967, piesa lui Goga, *Meșterul Manole*, reprezentată de teatrul „C. I. Nottara”, a însemnat reintroducerea în circuitul teatral contemporan a unui valoros text dramatic, scris de un poet. E adevărat că în zbuciumata biografie a lui Octavian Goga au existat unele perioade, unele împrejurări, întâmplări, care-l îndepărtează cînd și cînd de condei și călimară, antrenîndu-l mai mult în sinuoase drumuri și viltori politice. Cînd revine la matca scriitoricească, poetul pare a fi înriurit de experiențele prin care trece, de mediile și societatea în care se mișcă, și aceste înriuriri își așază amprenta asupra gîndului său artistic, asupra inspirației, asupra faptei sale de creator. Așa, drama sa *Meșterul Manole* poartă evidente influențe ale contactelor lui Goga cu cercuri și reprezentanți ai societății timpului, în ceea ce au ei rezonabil ca mentalitate, concepții de viață, moravuri, sentimente. Preocupat de mai multă vreme de „misterul” creației, de mitul Meșterului Manole, Octavian Goga, „poetul pătimirii noastre”, scria în 1928 o piesă cu acest titlu, ai cărei eroi sînt oameni culeși din epocă — un sculptor, un arhitect, un scriitor, un ministru, un proprietar, un om de bancă, un administrator de moșie, un colonel etc. Acțiunea piesei, departe de a fi localizată la Curtea de Argeș, se desfășoară, succesiv, într-un hotel din Sinaia, la conacul unei moșii, la Brănești, în atelierul sculptorului Andrei Galea din București; este vizibil, deci, că ne aflăm în fața unei tratări moderne a mitului, prin prizma realității anilor '20. De altfel Goga însuși și-a dezvăluit intențiile, viziunea ce stă la baza acestei opere, într-un interviu acordat lui Ioan Massoff și publicat în *Rampa* în chiar anul apariției piesei: „Cît despre *Meșterul Manole*, pe mine m-a urmărit totdeauna această legendă plină de adîncă semnificație: ideea că opera de artă se răscumpără prin sacrificiu și, în măsura în care opera de artă e mai mare, jozfa trebuie să fie mai hotărîtoare. Am ales Meșterul Manole, de care s-au apropiat și alții, însă l-am zugrăvit lăsînd mai la o parte nota istorică și preocupîndu-mă numai de problema procesului de creațiune artistică. Am reținut ideea numai, și nu m-am dus la Neagoe Basarab ca s-o ilustrez, în constructorul Solness, m-am trudit să proiectez o lumină într-un atelier de artist”⁶. Cu prilejul aceluiași interviu, Octavian Goga face mărturisiri de natură să lumineze ce anume l-a îndemnat spre maniera de tratare pe care a adoptat-o, contemporaneizînd, actualizînd, în acest chip, mitul și legenda lui Manole. Spune poetul: „Din primul moment mi-am dat seama că ar fi mai interesant să tratez subiectul în cadrul vremii noastre. Cu alte cuvinte m-a preocupat un Manole modern, un creator din zilele noastre care prin zbuciumul lui realizează ideea din baladă și se pune de acord cu ea”. Iată expusă în această optică, în acest crez al lui Goga, ideea efortului autorilor din diferite epoci și generații de racordare la „zilele noastre”, cu alte cuvinte la specificul timpului lor, la comandamentele vremurilor trăite aievea, la sensibilitatea, așteptările și aspirațiile contemporanilor; este vorba, deci, de decuparea prototipului, a temei din contextul primar — baladă, legendă, mit — și de prelucrarea ei în mod diferențiat, de la o etapă social-istorică la alta, de la un univers spiritual la altul, de la un climat politic la altul, toate subsumate personalității și geniului artistic al fiecărui creator.

Intenția, atitudinea novatoare a lui Octavian Goga, în conceperea și realizarea dramei *Meșterul Manole*, sînt sesizate și salutate de Tudor Arghezi în cronica la premiera piesei din 1928. Sub semnătura autorului *Seringii*, citim în *Bilete de papagal*: „Noutatea ei te oprește. Dintr-o legendă care a putut să ademenească superficial prin frumusețea ei episodică o serie de scriitori, unii jocați și alții nu, d. Octavian Goga extrage o frumusețe subiectivă nouă, veche cit și piesa, însă secretă și nedescoperită, simbolică legendei. (... Ideea) se găsea întreagă și sugestiv exprimată în literatura românească cea mai adevărată a țăranilor. Însă cel ce a găsit-o, după ce toți dascăli i-au interpretat înfățișarea externă, e d. Octavian Goga”⁷.

Peste decenii, în epoca noastră, discuțiile asupra relației scriitor-mit-legendă au fost reluate, cu puncte de vedere noi, suporturi filozofice noi, potrivite „vremurilor noastre”, în dialog angajîndu-se teoreticieni, istorici literari, dramaturgi, teatrologi, creatori din domeniul artelor spectacolului. În volume, studii, eseuri sînt dezbătute diversele aspecte ale problematicei, sub raport istoric, teoretic, practic, tema fiind mereu atrăgătoare, mereu deschisă; nimeni nu a susținut și nu putea susține că s-a rostit ultimul cuvînt, că „dosarul” Manole este un dosar închis. George Călinescu, Tudor Vianu, Perpessicius, Mihail Ralea, Ion Marin Sadoveanu, Edgar Papu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga și, alături de ei, nenumărați practicieni au adus opinii, sugestii, nuanțe în dezbaterile care continuă neconjunctural, ca o permanență culturală națională. Iată, în însemnările „preliminarii” asupra

⁶ I. Massoff, *D. Octavian Goga ne vorbește despre „Meșterul Manole”*, în *Rampa*, 15 februarie 1928.

⁷ Tudor Arghezi, „*Meșterul Manole*” de Octavian Goga, în *Bilete de papagal*, 28 martie 1928.

Meşterului Manole, publicate în revista *Argeş*, Sergiu Nicolaescu intervine cu câteva pertinente observaţii pe marginea mai multor piese dedicate temei constructorului, creatorului, între care şi drama lui Goga. „Este posibil un Manole contemporan?”, se întrebă autorul articolului. „Evident, a răspuns prin această piesă Octavian Goga. Creatorul este totdeauna şi pretutindeni acelaşi: renunţarea la bucuriile normale, cotidiene în favoarea marii bucurii a creaţiei, unică şi netransmisibilă. *Republica literelor* ne poate servi nenumărate asemenea exemple. În textul poetului nu e vorba de o dezeroizare sau de o demitizare ci de un *transfer* al problematicii creatorului mitic la dimensiunile umanului. Autorul rupe cu tradiţia organizându-şi acţiunea undeva la Sinaia (şi în alte locuri — n.n.) unde Andrei Galea, sculptorul de mare talent, este un pătimas Manole, iubind totodată o femeie căsătorită. Evident totul se termină în favoarea creaţiei, iubirea pierdută reîncarnându-se într-o statuie”⁸ — simbolic opera-cheie a sculptorului poartă numele Atlantida.

Dragostea lui Andrei Galea pentru Ana Brăncuşi izbucneşte mistuitoare, soţul Anei îl provoacă pe artişt la duel, dragostea vinovată pare să se stingă, să se scufunde în neant, pentru ca spre final, la vernisajul expoziţiei lui Andrei, unde va fi dezvelită şi „Atlantida”, printre vizitatori să se ivească şi Ana, ca o umbră, ca o amăgire, ca o chemare. Menirea acestui Manole modern, care este sculptorul Galea, este admirabil rezumată şi subliniată de bunul său prieten, scriitorul Iancu Balteş, în această replică: „Povestea lui Manole... E vechiul cîntec al nostru... şi-al altora care au săpat o piatră, au zămislit un gînd... La noi totul se răscumpără... Un legămintăie ne-au făcut ursitoarele... E o zestre grozavă şi trebuie s-o plătim scump cu toţii... Înţelegeţi, fie că ne cheamă doctorul Faust, Meşterul Manole, Iancu Balteş sau sculptorul Galea... Tu, Andrei, eşti tînăr, eşti la început... Eşti la cea dintîi plată mare, ... Cea dintîi îngropăciune pe care o simţi şi te doare... În Atlantida ai zidit pe Ana... Trei ani ai purtat gîndul care s-a izbîndit numai în ziua cînd aveai pe cine să îngropi... Femeia trecută prin sufletul tău ca o grindină de vară... Mîine vei zidi o iluzie, poimîine un copil... Meşterul Manole... Da, vei plăti înainte, pînă în ceasul din urmă... Orice dragoste şi-o va fura dalta, din inimă va trece pe nesimţite în piatră ca să-i sufle viaţă... ”⁹.

Un gest, care îmbracă semnificaţia preţuirii faţă de dramaturgia lui Goga, gest demn de toată lauda — şi privit ca atare — săvîrşit de Teatrul „C. I. Nottara” şi regizorul Ion Olteanu, face posibilă readucerea în actualitate a piesei şi, astfel, reîntîlnirea publicului cu un text aproape ieşit din memoria secretariatelor literare ale teatrelor. Premiera a fost consacrată la finele stagiunii 1966—1967 şi a prilejuit noi confruntări de opinii pe marginea piesei, confruntări în care s-au angajat mulţi critici dramatici, între care Radu Popescu, Victor Parhon, Constantin Parascu şi alţii; confruntări pe marginea piesei şi bineînţeles păreri pe marginea spectacolului. S-au emis, în general, opinii reţinute, exprimînd un respect de circumstanţă şi, făcîndu-se frecvente comparaţii poetul Goga — dramaturgul Goga, balanţa inclînîndu-se considerabil în favoarea celui dintîi, umbrindu-se ipostaza celui de-al doilea.

Să-l ascultăm întîi pe criticul *României libere*: „Care este teoria lui Goga asupra artistului, care este interpretarea pe care o dă el temei Meşterului Manole? În primul rînd, să observăm că el restrînge problema net la semnificaţia sacrificării Anei de către Manole, interpretînd mitul cît se poate de restrictiv, refuzînd orice extensiune spre misiunea generală a artei, spre rolul artistului în lume etc., aşa cum au făcut, sau cel puţin au încercat să facă, mulţi alţi scriitori (şi mai ales cel din urmă, Horia Lovinescu). Mă rog, fie şi atît! Arta, creaţia, spune Goga prin exemplul eroului său, sculptorul Andrei Galea, nu este sacrificiu, este transfer, este sublimare a sentimentelor omeneşti, de toate felurile, în opera de artă. *Lato sensu* teoria ar fi exactă, dacă ea n-ar implica eliberarea artistului de orice act de conştiinţă, de orice răspundere morală, şi dacă nu i-ar da situaţia comodă a unui pasiv factor de tranziţie între momentul vieţii şi momentul artei. Căci Galea nu o sacrifică pe Ana, iubita sa, ci pur şi simplu nu o iubeşte, indiferent de patima care l-a purtat, un moment, spre ea”¹⁰. Aceasta este interpretarea prin filtrul lui Radu Popescu. Tudor Arghezi are altă optică, altă înţelegere a dramei lui Goga, altă percepere a simbolurilor sale, văzînd, dimpotrivă, în personajul central al piesei nu atît un erou anume, cu identitate precisă, cu apartenenţă socială şi statut civic concret, ci pe „fiecare creator de artă şi de acţiune, fiecare zămislitor şi întemeie-

⁸ Sergiu Nicolaescu, *Meşterul Manole, preliminarii*, în *Argeş*, noiembrie, 1970.

⁹ Octavian Goga, *Meşterul Manole*, în *Opere*, vol. III,

Teatrul, Bucureşti, 1972, p. 211.

¹⁰ Radu Popescu, *Teatrul „C. I. Nottara”*: „Meşterul Manole” de Octavian Goga, în *România liberă*, 25 mai 1967.

tor care trebuie să îngroape în efortul lui tot ce are mai scump: nu se poate viață nouă fără jertfă”¹¹. Apare, cu prisosință, evident, că punctul de vedere al lui Arghezi este avuabil, întrucât surprinde și luminează adevărul operei lui Goga; în spusele lui Radu Popescu este vorba de o speculație, formulată fără acoperire în substanța, în țesătura operei lui Goga.

Mai apropiate de adevăr apar observațiile lui Victor Parhon; în cronica sa, acesta, fără a așeza chiar semnul egalității între Goga și translația mitului în univers modern, lasă totuși să se distingă ca principal ax al considerărilor sale teza despre valabilitatea modernizării mitului, deci acceptarea formulei propuse de Octavian Goga. Ceva mai puțin zgireit în aprecieri, V. Parhon adoptă aceeași atitudine de rezervă, de condescendență rece față de piesă: „Legenda Meșterului Manole este transplantată, în scrierea lui Goga, de la Curtea de Argeș într-un București inevitabil cosmopolit (și într-o Sinaie la fel de „cosmopolită” — n.n.), într-o societate care-și refuză idealurile înalte și ideea sacrificiului, complăcindu-se în opulența fericirii burgheze. Ei i se opune structural creatorul de geniu — în piesă sculptorul Andrei Galea — dăruit prin toată ființa sa actului creației, în care-și va zidi iubirea pentru Ana. Fără să constituie propriu-zis o reinterpretare a legendei, piesa este doar o transpunere a ei în termenii societății burgheze, drama sublimă a creației amenințând mereu să se confunde cu melodrama triumghiului burghez”¹². Salvarea de la această alunecare spre banalul „melo” cronicarul mai sus-citat o vede în osatura spectacolului, care a redistribuit valențele dramatice ale eroilor, a reasezat și reconsiderat poziția personajelor față de fundamentul lucrării și față de eroul principal, izbutind, în felul acesta, o paginație scenică ce impresionează „prin acuratețea stilistică pe care o cultivă, prin jocul tensionat al lui Dorin Varga (Andrei Galea) — deplăsindu-și gradat accentele de la exteriorizare către o concentrare interioară —, prin factura omogenă și unitară a distribuției, adesea prin autodefinirea regizorului ca poet lucid al mișcării”. În această distribuție omogenă, relief aparte au dat partiturilor ce le-au fost încredințate actorii George Demetru (Iancu Baltes), Camelia Zorlescu (Ana), Eugenia Bădulescu (Elena Caramfil) și ceilalți. Mai aderent la reprezentarea Teatrului „Nottara” decît la piesa lui Goga, cronicarul V. Parhon recunoaște, în încheierea notațiilor sale, că „spectacolul lui Ion Olteanu are atributele maturității artistice, reținându-ne atenția și prin omagiul pe care-l aduce cu sine temerarul act al reconsiderării teatrului lui Goga, *onorabil*, după G. Călinescu”.

Într-o tonalitate de o astringență nejustificată, Radu Popescu amendează și spectacolul și pe regizor, care n-au reușit să-i producă nici o satisfacție estetică în vreun registru major. Criticul îi recunoaște totuși directorului de scenă un merit, acela de a fi încercat să născocască și să aducă în prim-plan unele „probleme”, dar aceasta oarecum gratuit, ca un exercițiu profesional, ca un efort intelectual în sine. Astfel: „Regizorul nu avea în fața sa nici o problemă a unuia sau altuia dintre eroi, dar a ținut neapărat să-și creeze una, din abia sugerată, de către autor, problemă a lui Andrei Galea, din care a vrut neapărat să facă un erou deosebit, frământat, colțuros, exploziv, plămădit artistic-fărănească diferită de a tuturor celorlalți, ceea ce a reușit, deși, uneori, prin contraste nejustificate”¹³. Nu s-ar justifica astăzi polemici cu aprecieri apărute în urmă cu două decenii. O precizare este însă necesară. Ion Olteanu, distinsul regizor al spectacolului de pe scena Teatrului „Nottara”, nu a ținut neapărat să facă din modernul Manole al lui Goga un „frământat”, un „colțuros”; eroul este croit astfel de autorul dramei, iar autorul dramei a urmat — esențialmente, nu fotografic — imaginea meșterului din legendă, care este un erou-idee și, ca orice idee, nu este ușor înțeleasă de toată lumea, este acceptată cu dificultăți, de multe ori cu lupte, iar uneori este chiar respinsă, contestată. De aici frământarea și colțuroșenia lui Andrei Galea, pentru că este, prin pana lui Goga, intruparea unui erou-idee, și nu pentru că s-ar fi îndrăgostit regizorul să-i agațe pe straiul său sufletește atribute străine de structura sa.

Dincolo de rezervele formulate de unii critici, dincolo de tonul general reticent al presei, și față de piesă și față de transpunerea ei scenică, ne permitem a considera — beneficiind de vizionarea spectacolului — reintroducerea acestui text al lui Goga în circuitul teatral contemporan ca un relevant act de cultură, valoros nu numai în sine, ca semn de prețuire a posterității pentru unul dintre cei mai mari scriitori ai noștri din acest veac, ci valoros prin calitățile artistice reale ale dramei *Meșterul Manole*, prin viziunea personală a autorului asupra mitului creației pe de o parte, iar, pe de alta, prin ținuta cu totul remarcabilă a reprezentației care, de altminteri, s-a bucurat de bune ecouri la public.

¹¹ Tudor Arghezi, *art. cit.*

¹² Victor Parhon, *Teatrul „C. I. Nottara”: „Meșterul*

Manole”, în *Cronica*, 24 iulie 1967.

¹³ Radu Popescu, *art. cit.*

„JOCUL VIEȚII ȘI AL MORȚII...” ÎN DRAMATURGIA LUI HORIA LOVINESCU*

de DANIELA GHEORGHE

Există, la noi ca și aiurea, scriitori pentru care contactul nemijlocit cu viața, experiența personală, observarea directă a fenomenului social constituie elemente predominante ale formării lor spirituale, răsfringându-se totodată în alcătuirea intimă a operei. Ei vădese capacitatea de a surprinde mecanismele de funcționare ale societății, cursul istoriei, miezul fierbinte și dens al existențelor individuale, fără ca această *privire* în interioritatea fenomenelor să fie subsumată unor modele artistice anterioare.

Există, pe de altă parte, creatori a căror fizionomie este profund marcată de amprente culturale. Între realitate și facultățile lor de percepție și înțelegere se interpune vastă suprafață a structurilor culturale, al căror rol mediator este imediat perceptibil în textura operei. Comentarea universului artistic al unui asemenea scriitor impune de la bun început viziunea comparativă: descrierea operei este flagrant incompletă în absența unor analize ale raporturilor subtile (de preluare sau distanțare, reverențioase sau polemice) care se instituie între textul respectiv și diverse modele culturale.

Clasificarea de mai sus nu implică, desigur, nici o ierarhie. Valoarea depinde de cu totul alți factori, opera putînd avea egală consistență estetică, fie că se nutrește dintr-o viziune nemediată asupra lumii, fie că relația cu lumea se realizează prin mijlocirea filtrului cultural.

Totodată, această clasificare este extrem de relativă și nu-i atribuim decît rolul de a semnaliza niște tendințe, niște accente a căror pondere îndreptățește înscrierea unei opere și respectiv a autorului, într-o categorie sau în cealaltă. Altminteri, fiecare creator este produsul unei culturi de ale cărei tipare nu se poate elibera decît parțial; ceea ce numeam mai sus „viziune nemediată asupra lumii” nu este decît capacitatea artistului de a conferi o anumită transparență „ecranului cultural” care-l separă de realitate; acest ecran continuă însă să existe, chiar dacă prezența sa se estompează, chiar dacă opera pare să se nască din contactul direct al individualității creatoare cu lumea. După cum — fiecare artist beneficiază de un capital de experiență și de trăiri care parvin să contureze un sentiment personal al vieții și ale cărui ecouri se fac simțite în operă, chiar dacă difuz, și chiar dacă opera se situează sub zodia interferențelor culturale.

Deși fragilă și unilaterală, am propus această clasificare în scopul unei prime tentative de definire a personalității lui Horia Lovinescu. Locul său este în rîndul scriitorilor pentru care cunoașterea directă cedează terenul în fața cunoașterii mediate, a experienței dobîndite prin asimilarea diverselor ipostaze ale creației literare. Nu poți vorbi despre dramaturgia lovinesciană fără a-i evoca pe Dostoievski, Cehov, Ibsen, Sartre, Camus — și încă alții — ale căror idei, interogații, atitudini revin obsedant în piesele scriitorului român, alături de mituri și motive desprinse din literatura populară. Aceasta nu indică, repetăm, lipsa de originalitate și de valoare. Este numai parți-

* Comunicare susținută în cadrul „Colocviilor științifice ale Institutului de istoria artei”, la data de 30 mai 1986.

cularitatea tipului de creator a cărui natură intelectuală și afectivă îl determină să vibreze mai puțin în fața existenței autentice și cu mai mare intensitate în fața structurilor limpezi, esențiale, în care arta cuvintului a știut să fixeze o realitate proteică și efemeră.

Spațiul magic al bibliotecii se substituie astfel lumii din afară, pe care o semnifică și o rezumă în mod specific. Pentru Horia Lovinescu, a medita asupra existenței înseamnă, în primul rînd, a regîdi sensurile ordonatoare cu care literatura și mitul au investit această existență.

Afirmația noastră impune însă unele nuanțări. La începuturile carierei sale scriitoricești, Horia Lovinescu asistă la o serie de zguduri și prefaceri sociale de natură să modifice tablele de valori în cultură și în mentalitatea oamenilor. Ne aflăm după război și după schimbarea regimului, într-un context în care arta este prețuită mai ales ca instrument ideologic apt să exercite presiuni modelatoare asupra conștiințelor. Cîmpul semantic și stilistic al literaturii se îngustează considerabil, producțiile acelor ani vehiculînd imagini simple, naiv-idilice, asupra realității. La acest soc al istoriei, cu toate repercusiunile lui în sfera culturii, Horia Lovinescu reacționează într-un mod dictat de dorința de adaptare și afirmare. Intelectual aparținînd celei mai tinere generații interbelice, cu alte orizonturi și alte aspirații, autor al unei teze asupra lui Rimbaud, Lovinescu debutează în dramaturgie, în 1953, cu *Lumina de la Ulmi*, piesă prin care plătește un tribut ideilor proletecultiste și care constituie, astăzi, un document revelator al statutului conferit, în epocă, literaturii. Ecouri ale unei arte care se limitează să răspundă comenzii sociale se pot regăsi și în alte piese, cum sînt *Citadela sfărîmată*, *Febre*, *Surorile Boga* etc., grevate parțial de o viziune schematică și de maniheism. Serise însă inteligent, cu o anume eleganță demonstrativă, cu un simț dezvoltat al construcției teatrale, ele marchează trepte solide în evoluția dramaturgiei românești postbelice.

Atunci cînd se produce o elasticizare a politicii culturale, atunci cînd rigiditatea dogmatică slăbește pentru a permite apariția „criticii constructive”, Lovinescu scrie satire la adresa moravurilor blamabile, a angrenajelor sociale cu funcționare defectuoasă, într-un registru cînd dramatic, cînd parodic sau grotesc — cum sînt, de pildă, *Al patrulea anotîmp* și *O casă onorabilă*.

Toate aceste piese, însă, în ciuda împlinirii lor în planul compoziției, al desfășurării conflictului, al creionării personajelor, ni se par mai degrabă conjuncturale. Născute din impactul exercitat în conștiința scriitorului de procesele dinamice ale unei societăți supuse transformărilor, ele răspund momentului, dar mai puțin, credem, exigențelor intime ale autorului.

Vocația autentică a lui Horia Lovinescu ni se pare a fi abordarea unei tematici de mai vastă rezonanță spirituală, de interes care să depășească granițele actualității, pentru a se înscrie în sfera marilor dezbateri asupra condiției umane. Și, cu această afirmație, ne întoarcem la clasificarea propusă în introducerea rîndurilor de față, pe care o argumentăm cu un scurt fragment din monografia pe care Natalia Stancu o consacră dramaturgului: „Cred, notează autoarea, că Horia Lovinescu trăia mai mult și mai adevărat în intimitatea culturii decît în cea a evenimentelor cotidiene (de unde și „livrescul” său structural). Cred că adevărata sa exigență era strîns determinată de tonusul unor obsesii meditative. Cred că nu doar mîndritățile, dar nici mize sociale mai însemnate, și chiar trăirea, « viața în priză directă » nu aveau pentru el importanța obișnuită la alți oameni (...). Ceea ce îl caracterizează era (corelat spectacolului vieții) jocul grav al ideilor, rezonanța prelungă a unor subiecte și teme, fascinația unor stări de sensibilitate, asociate unor posibile revelații existențiale, și nu în ultimul rînd, propria opțiune, stabilirea unei atitudini proprii, care să împace exigența umană cu realitatea și istoria”¹.

Ne aflăm, deci, în fața tipului de creator pe care încercăm să-l definim mai devreme și pentru care biografia intelectuală (dacă se poate spune așa) primează asupra biografiei propriu-zise. Lectura asumată ca experiență vitală, familiaritatea cu diverse orientări ale gîndirii moderne fac din Horia Lovinescu posesorul unei conștiințe teoretice inclinate să mediteze asupra problemelor majore ale condiției umane: atitudinea omului față de viață și față de moarte, autoconstruirea personalității prin acte de alegere, șansele sale de a răspunde imperativelor istoriei, statutul creatorului ca exponent al unei colectivități.

Chiar în piesele cu caracter pronunțat de frescă socială, sînt incorporate semnificații care de-
turnează interesul cititorului de la stricta urmărire a evenimentelor intrigii și a evoluției personajelor în contextul politic respectiv.

¹ Natalia Stancu, *Horia Lovinescu*, Cluj-Napoca, 1985, p. 9.

În *Citadela sfărîmată*, de pildă, asistăm la dezechilibrul și eșecul lui Matei, care profesează o confuză filozofie a existenței bazate pe exaltarea eului, pe o mistică a experienței pasionale, pe trăirea plenară, dincolo de bine și de rău — filozofie incompatibilă însă cu noul curs al istoriei și totodată cu slăbiciunile și inconsecvențele propriului caracter. Destinul ciudat al acestui personaj, pe care inaderența la realitate a principiilor profesate îl împinge în cele din urmă la sinucidere, apare mai interesant, dintr-un anumit punct de vedere, decît portretizarea, altminteri viguros satirică, în bună tradiție caragialiană, a celorlalți membri ai familiei Dragomirescu.

După cum, în *Surorile Boga*, desfășurarea intrigii este dublată de o permanentă, neliniștită strădanie a personajelor de a concepe și atinge *fericirea*, ca stare de echilibru moral, ca acord al ființei cu ea însăși și cu aspirațiile comunității. (Dealtfel piesa se dorește o replică, în alt timp și în alt spațiu, la drama cehoviană *Trei surori*, a cărei miză spirituală era tot căutarea fericirii).



Străbătînd asemeni unui flux subteran dramaturgia lovinesciană aproape în totalitatea ei, meditația asupra destinului ființei umane se regăsește sub o expresie mai limpede și mai concentrată în cîteva piese care, ca formulă, abandonează parțial realismul psihologic, pentru a apela la mit, la alegorie, la simbol. Aici, mai mult decît în altă parte, Lovinescu se definește ca autor al unui teatru pe care Natalia Stancu îl caracterizează ca fiind „de factură intelectuală, problematizantă, de aspirație (dacă nu chiar de esență) filozofică...”².

În aceste piese elementul pur funcțional — intrigă și caractere — se rarefiază, servind doar ca suport unui conținut ideatic dens, în care se cristalizează atitudini și opțiuni ale autorului.

Ceea ce trebuie să menționăm ca trăsătură esențială a gândirii lovinesciene este umanismul, perspectiva generoasă a soluțiilor oferite de dramaturg. Tragismul fundamental al existenței omului — ființă fragilă, supusă propriilor limite biologice, catastrofelor naturale sau vicisitudinilor istoriei — poate fi asumat și depășit prin puterea rațiunii, prin simțul solidarității umane.

Personajul tipic al pieselor din această categorie parcurge o traiectorie semnificativă, ale cărei etape se încarcă, treptat, cu valori simbolice; de la punctul inițial al unei aparente normalități la starea de criză, provocată de un eșec sau de apropierea morții, criză care sfîșie vîlul convențiilor, al adevărurilor superficiale, care conferă omului absoluta, cruda luciditate a conștiinței tragice; iar de aici, la împăcarea cu sine, la senina acceptare a victiei și a morții (de sorginte mioritică, am zice), care însoțește înțelegerea sensurilor ultime ale existenței, integrarea într-o firească ordine pămînteană și cosmică. Această evoluție spirituală a personajului este dublată de cucerirea (sau amplificarea) unui acut simț al responsabilității față de valorile a căror cultivare și protejare permit supraviețuirea esenței umane: libertatea de gândire și de alegere, dragostea, solidaritatea, încrederea în posibilitățile rațiunii de a conferi lumii inteligibilitate și un sens al unității.

Cu mici variații, parțial sau în întregime, această traiectorie ascendentă este străbătută de personaje ca Logodnica și Profesorul din *Hanul de la răsuce*, sculptorul Manole Crudu din *Moartea unui artist*, matematicianul Hans Cojocaru din *Și eu am fost în Arcadia*, eroul din *Omul care și-a pierdut omenia* și altele.

Spuneam că sectorul pieselor de factură filozofică exprimă cu maximă fidelitate resorturile cele mai profunde ale gândirii lovinesciene. În ciuda acestui lucru, nu toate textele respective vădese o deplină coerență a structurii dramatice. Între ambițiosul demers ideatic al scriitorului și realizarea operei în planul compoziției și al teatralității se instituie uneori paradoxale discrepante. O dramă realistă ca *Surorile Boga*, de pildă, posedă o structură net mai echilibrată și mai armonioasă decît *Omul care și-a pierdut omenia*, piesă concepută în maniera alegoriilor și moralităților medievale, cu mult mai largi implicații simbolice decît prima, dar subminată de unele sincope în înlănțuirea scenelor și de trenarea ritmului dramatic.

Există însă o piesă în care substanța se relevă integral în planul expresiei, o piesă în care profunzimea ideii este dublată de perfectă înțelegere a discursului dramatic. Ea datează din 1968, poartă titlul *Jecul vieții și al morții în degerul de cenușă*, constituie capodopera dramaturgiei lovinesciene și o capodoperă a literaturii române moderne în genere.

² *Ibidem*, p. 6.

Aici se îmbină, într-un sistem de subtile corespondențe, meditația asupra crizei civilizației contemporane, interpretarea personală a câtorva mituri care au prezidat istoria acestei civilizații, analiza reacțiilor omului în fața unei lumi pe care singur a distrus-o, interogația tragică asupra viitorului.

Cadrul în care se desfășoară acest „joc al vieții și al morții” este lumea așa cum arată ea la câțiva ani după catastrofa atomică, o mică oază, o casă păraginită în mijlocul unui imens deșert de cenușă. Iar personajele sînt rămășițe ale umanității care a pierit în dezastru, supraviețuitori condamnați să-și poarte angustia și solitudinea într-un peisaj apocaliptic, într-un timp lipsit de speranță: *Tatăl*, un bătrîn „acrit și afurisit”, fost cap de familie și cetățean respectabil, acum jalnic bufon în pragul decrepitudinii, simlînd nebunia și evoluînd pe muchia subțire dintre tragic și grotesc; cei doi fii ai săi, ipostaze simbolice ale umanității, replici moderne ale unor figuri din mitologia creștină, trecută prin filtrul remanienței lui: *Abel*, fratele cel bun — spirit contemplativ, care reușește să se desprindă de contingent și să atîngă pragul beatitudinii paradisiace — și *Cain*, fratele rău — fost „mercenar” și participant la genocid, spirit malefic, distructiv, „într-o vespnică inițiere” împotriva a ceea ce-l înconjură, ros de „cancerul plietisiei”, de care încearcă zadarnic să scape, căutînd un iluzoriu refugiu în imperiul senzațiilor și al acțiunii violente; în sfîrșit Ana, tînăra fată îndrăgostită de Abel, copleșită de impulsurile tulburii ale propriei feminități, ființă gingașă și puternică totodată, menită să devină matca unei noi vieți.

Trei bărbați și o femeie — acesta este micul nucleu de care depinde, în ficțiunea imaginată de dramaturg, extincția definitivă a speciei umane sau, dimpotrivă, eventuala ei renaștere.

Schema conflictuală a piesei implică, din punctul de vedere al creării personajelor, o serie de dificultăți pe care Horia Lovinescu a știut să le depășească, oferindu-ne un text dens nu numai ca semnificații, dar și ca încălăcătură psihologică. Plasate într-o situație-limită, investite cu un rol exponențial, menite adică să rezume și să reprezinte o umanitate la sfîrșit și început de ev, personajele ar fi putut apare ca seci alegorii, ca întruchipări lipsite de consistență ale unor principii abstracte. (Această deficiență este vizibilă, într-o oarecare măsură, în *Omul care și-a pierdut omenia* sau în parabola „science-fiction” *Paradisul*).

Eroii din *Jocul vieții și al morții* sînt însă, dacă putem spune așa, oameni „în carne și oase”, cu o structură temperamentală bine definită, cu o identitate psihologică precisă. Deși înzestrate de autor cu funcții simbolice, personajele beneficiază de o viață sufletească bogată, cu reacții imprevizibile, sînt apte să se modifice și să evolueze. Putem compara, în acest sens, opera lui Lovinescu cu o piesă aparținînd altui dramaturg contemporan, I. D. Sirbu, care tratează, în *Arca bunei speranțe*, un subiect asemănător. În textul lui I. D. Sirbu, discursul dramatic se subordonează efortului de a transmite un mesaj, iar personajele sînt constituite linear, încarnînd fiecare o unică atitudine în fața vieții. Cordonata ideologică elimină sau, în orice caz, sărăcește existența afectivă a protagoniștilor, concepuți ca simboluri și mai puțin ca individualități. În schimb, în piesa lovinesciană se conturează un univers complicat de sentimente, de relații, de impulsuri lăuntrice. Ideea țîșnește firesc din dialogul viu, pigmentat de digresiuni, de comunicarea afectivă, de rememorări ale trecutului — asemenea unei mai puternice dintr-un flux bogat în ape.

Personajele, în special *Tatăl* și *Ana*, au o corporalitate, o existență psiho-fizică pregnantă, care nu poate fi asimilată purelor ipostaze simbolice. Felurite aspecte ale vieții personajelor, de la banalul amănunt cotidian pînă la dezvăluirea straturilor adînci ale instinctualității, se constituie într-un suport concret pentru meditație filozofică, conferind totodată o puternică teatralitate operei. Astfel, metafora, conotația, simbolul sînt integrate organic în digreza piesei, fără a-și pierde, în același timp, penetranța.

Să analizăm pe scurt, în cele ce urmează, desfășurarea subiectului și modul cum evoluția personajelor se convertește într-un traiect al purificării spirituale sau, mai exact, într-o înțelegere mai profundă și mai fertilă a omenească.

Existența *Tatălui* stă sub semnul unui cumplit dezechilibru moral, provocat de dispariția civilizației căreia i-a aparținut și în al cărei sistem de convenții și valori a putut trăi mediocru și confortabil. Descumpunerea interioară capătă multiple forme: autoritatea de șef al familiei devine senilitate iresponsabilă, apetitul senzual degenerază în perversiune și în fnezie masochistă, înclinația ludică se transformă în penibile manifestări cabotine, într-un „teatru” pe care îl joacă pentru el însuși și pentru ceilalți, în iluzoria speranță de a eluda, astfel, realitatea. Rolul preferat,

cu care, într-un acces de nebunie adevărată, ajunge să se identifice, este cel al lui Isus „răscum-părătorul de păcate”. Într-o subtilă reinterpretare a mitului creștin, Crucea noului Isus va fi un stilp indicator, pe ale cărei brațe Cain scrisese direcția : Neant, iar noua Golgotă va fi duna cea mai înaltă din deșertul de cenușă.

Tatăl este însă un person j complex, dotat cu o ascuțită inteligență și nelipsit de licăriri de umanitate. Printr-o amplă rememorare a copilăriei, ca timp al bucuriei și al inocenței pierdute, personajul se regăsește pe sine, într-un proces de benefică reintegrire interioară. (În economia piesei, acest episod coincide semnificativ cu momentul în care aflăm că Ana va avea un copil).

„Sint întreg pe dinăuntru, spune Tatăl... Ca și cum pînă acum aș fi fost desfăcut în mii de bucăți și deodată bucățile astea risipite și amestecate s-au adunat din nou și s-au lipit la locul lor ; sint iarăși eu, eu ! Un om ! (. . .) Eu, cu copilăria mea, cu tinerețea mea, cu amintirile mele, cu părinții mei, cu dragostea mea, cu suferința mea, cu copiii mei . . . ”³.

Refacerea personalității are însă, drept tragică și totodată naturală consecință, moartea. Iresponsabilitatea, nebunia, simulată ori autentică, funcționau pentru personaj ca scut protector în fața existenței. Redevenit lucid, Tatăl nu rezistă șocului și se sinucide.

Sfîrșit logic pentru destinul eroului, gestul este, în planul unor semnificații mai largi, ambiguu : el poate însemna autocondamnarea unei generații care „a avut lumea pe mîinile ei și a distrus-o”, dar poate fi o jertfă pe care Tatăl și-o impune, pentru ca fiul Anei să se nască într-o atmosferă neviciată, eliberată de păcatele Trecutului.

Această necesitate ca Trecutul și Prezentul să se autoanuleze, pentru a oferi noii vieți șansa unei depline purități, se reflectă, așa cum vom vedea, și în destinul celorlalte personaje masculine.

Între Abel și Cain există un ciudat raport de atracție și respingere, de iubire și de ură, dublat de posibilitatea perfecte comunicări în planul ideilor, raport care ambiguizează și iluminează sub unghiuri inedite relația ucigaș-victimă din scenariul biblic.

Cei doi frați se află, ca atitudine mentală, la limitele extreme pe care le poate atinge spiritul uman, de unde și caracterul mai pronunțat simbolic al personajelor. Ei au depășit pragurile ultime ale existenței, pentru a întrevede o altă realitate — numai că fiecare a ajuns la alt prag și a putut descoperi o altă înfățișare a absolutului. Abel izbutește să-și anihileze, în spirit, propria personalitate și să se scufunde în „apa fără fund, nemărginită, a uitării” ; el se dizolvă într-un spațiu de dincolo de lume, paradisiac, în spațiul „radio” și egal cu sine al veșnicei nemîșcări — acolo unde nu există nici pasiune, nici dorință, nici plictiseală, acolo unde nu există, de fapt, nimic : „Abel e mai monstruos decît mine — spune Cain. El e cu adevărat monstruos” — afirmație aparent paradoxală, dar prin care dramaturgul avansează ideea că existența, fie ea generată de Rău, este preferabilă nonexistenței. Deoarece Răul, ca principiu dinamic, conține posibilitatea unei schimbări, în timp ce nemîșcarea, nimicul nu se reproduce decît pe sine — eternă identitate a vidului cu el însuși. Această „sterilitate” spirituală a lui Abel se răsfrînge, pe alt plan, în relația sa cu Ana : o iubire castă, aproape impersonală, care interzice perpetuarea vieții.

Cain, în schimb, a experimentat toată gama senzațiilor omenești, dincolo de care nu a descoperit decît „o plictiseală cosmică, infinită și eternă”, al cărei obraz e spaima : „Nu știu cum o fi arătînd realitatea ta paradisiacă, îi mărturisește el lui Abel, dar pot să-ți certific că infernul există. L-am pipăit cu sufletul meu. Și asta nu-i o figură de stil, îți jur. Ceea ce am descoperit e atît de îngrozitor, încît dac-ai putea pune mina pe oasele mele, ți s-ar lipi degetele de ele, atît sint de înghețate”.

Siluirea Anei este, pentru Cain, o ultimă tentativă de a scăpa de plictiseală, de a întina, de a-și răni fratele. Acest act, izvorît dintr-o adînc înrădăcinată vocație a Răului, din dorința de a sfida, încă o dată, imperativul moral, are însă consecințe neașteptate ; maternitatea Anei marchează, pentru cele trei personaje, un început de depășire a crizei. Femeia capătă un echilibru și o miraculoasă autoritate asupra celorlalți.

Cei doi bărbați suferă un subtil, diferențiat, aproape imperceptibil proces de umanizare, printr-o reîntoarcere la izvoarele vieții, la ordinea naturală a lumii. Căpătînd certitudinea că Ana și Cain formează o pereche, o pereche de întemeietori, și că posibilitatea unei renașteri sufletești a

³ Horia Lovinescu, *Și eu am fost în Arcadia*, București, 1974, p. 218.

lui Cain este mai importantă decât propria-i viață, Abel își antrenează fratele într-o luptă în care se lasă ucis, pentru a-i oferi acestuia unica șansă a recuperării morale.

„Cînd n-o să mai fiu, ai să înțelegi cit de mult mă iubești, spune Abel... cit ești de singur (...) fără mine. Și atunci ... dacă există o singură șansă să-ți pară rău ... o ultimă șansă să-ți pară omenește rău ... atunci totul ... e în regulă”.

Încitînd la crimă și lăsîndu-se ucis, Abel renunță la inacțiune, își găsește o utilitate în plan moral și își învinge, astfel, sterilitatea. Nu știm dacă gestul său va rodi: Cain pleacă în deșert, fie pentru a-și consuma remușcările, fie, pur și simplu, pentru a-și încheia destinul de ființă damnată.

Ana rămîne singură și finalul tensionat al piesei culminează cu strigătul ei neliniștit: „Doamne, oare cine se zbate în pîntecele meu?”

Peste această încheiere a dramei planează incertitudinea, dar și o undă de speranță. Pentru ca viața să poată continua, au trebuit să se petreacă o sinucidere, un viol, o crimă. Într-o dialectică implacabilă, „jocul vieții” se nutrește din păcat, din eroare, din jocurile morții.

Piesa începuse însă într-un spațiu împresurat de cenușă și într-un timp mort, lipsit de dimensiunea viitorului. Prin strigătul Anei, vestind nașterea, criza este depășită și timpul reîncepe să curgă.

RÎTMICA NEUMELOR BIZANTINE ÎN TRANSCRIERILE LUI I. D. PETRESCU ȘI EGON WELLESZ ÎN RAPORT CU PRACTICA ACTUALĂ

de GHEORGHE CIOBANU

Problemele cele mai controversate în transcrierea melodiilor bizantine au fost, și mai sînt încă, cele privitoare la *ehuri* și la *ritm*. O cercetare, cit de fugitivă, scoate la iveală neconcordanțe adesea frapante în felul de înțelegere și de tratare a ehurilor și a neumelor de către diferiții specialiști. Cauza dezacordurilor se explică pe de o parte prin aceea că s-a considerat prea adesea că muzica bizantină își are obirșia în cea veche grecească, nefiind decît continuarea aceleia, iar pe de altă parte în faptul că s-a pornit — și se continuă să se meargă pe această cale — de la ceea ce ne spun vechile theoretikona. Aceste vechi lucrări teoretice sînt însă pe de-a dreptul derutante prin conciziunea lor și prin interjretarea alegorică ce se dă diferitelor elemente ale muzicii bizantine.

I. D. Petrescu spune, de pildă : „le vieux chant byzantin procede de la musique ancienne grecque”¹. Această afirmație te face să te gîndești la cele afirmate de Amédée Gastoué : „Sistemul tonal, sau mai bine zis modal al cîntului bisericesc este dintre cele mai interesante. Este moștenirea antichității greco-romane...”².

Acestea nu sînt singurele păreri similare ale acestor doi specialiști, explicabile în bună măsură prin faptul că I. D. Petrescu a avut ca profesor de cînt gregorian, la Paris, pe A. Gastoué³.

Dom Hugues Gaïsser susține și el obirșia antică a muzicii bizantine cînd scrie : „...l'enseignement traditionnel révèle avant tout la parfaite correspondance des modes byzantine avec ceux de l'antiquité”⁴.

Egon Wellesz afirmă și el : „Muzica bizantină era diatonică înainte de imperiu”⁵.

În susținerile de mai sus s-a pornit de la ideea că ehurile muzicii bizantine, ca și tonurile celei gregoriene, erau diatonice și numai diatonice la început. Idei similare au mai exprimat și alți specialiști⁶. Practica actuală ne spune, totuși, altceva.

Prin urmare, atît cîntării bizantine cit și celei gregoriene li se atribuie origine veche grecească — mai ales în ceea ce privește *ehurile* și *tonurile* — punîndu-se accentul pe diatonicitatea lor —

¹ Hév. Père I. D. Petresco, *Les principes du chant d'église byzantine*. Extrait des Actes du IV-e Congrès international des études byzantines (Bulletin de l'Institut archéologique bulgare. Tome IX. 1935), Sofia, 1935, p. 248.

² A. Gastoué, *Artă gregoriană*. Trad. Ileana Răliu și Doru Popovici, București, 1967, p. 86. A se vedea și I. A. Hourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*. Mission musicale en Grèce et en Orient. Janvier — Mai 1875, Paris, 1877, p. 2.

³ G. Breazul, *Petrescu, Ioan D.*, în : *Encyclopédie de la musique*, Tome III. Fasquelle. Paris, 1961, p. 416; Viorel

Cosma, *Muzicieni români. Lexicon*, București, 1970, p. 154 — 155.

⁴ Dom Hugues Gaïsser, *Le système musical de l'église grecque d'après la tradition*, Rome, 1901, p. 158.

⁵ Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Second Edition revised and enlarged, Oxford, 1962, p. 22.

⁶ A se vedea Bartolomeo de Salvo, *Bizantine (Canto)*, în *Enciclopedia della musica*. Ricordi, vol. I, Milano, 1963; A. Machabey, *Histoire et évolution des formules musicales du I-er au XV-e siècle de l'ère chrétienne*, Paris, 1928, p. 78; Dom H. Gaïsser, *op. cit.*, p. 15.

deși vechii greci vorbeau, pentru muzica lor, de existența unor „specii” diferite de moduri cromatice, și chiar diatonice ⁷.

Există însă și muzicieni care nu admit natura exclusiv diatonică a muzicii din primul mileniu. Astfel, Curt Sachs susține că „notre pretention au *naturel* dans le chant ne remonterait pas très haut guère au delà de la Renaissance — et serait le signe, en quelque sorte, d'une laïcisation de notre musique . . .” ⁸.

Existența unor neume care dovedeau practicarea unor intervale nediatonice — „broderii cromatice și enarmonice” ⁹ — în cântul gregorian a întărit părerea anterioară și a îndemnat pe unii teoreticieni să susțină că diatonizarea muzicii occidentale a avut loc doar prin secolul al X-lea, cam odată — și poate ca o consecință — cu folosirea speciei *organum* și cu introducerea portativului ¹⁰.

I. D. Petrescu atribuia aceeași obârșie veche grecească și ritmului melodiilor bizantine, când scria : „La base de la rythmique des chants d'église byzantine était celle de l'antiquité grecque” ¹¹.

În ceea ce privește cântul gregorian, A. Gastoué exprima aceeași idee când afirma : „ . . . timpul scurt și care nu poate fi subdivizat este baza ritmului gregorian și a dialectelor sale : ambrozan, mozarab și galican” ¹².

Ținem să remarcăm că „vechiul timp prim” — considerat ca fiind specific ritmicii vechi grecești — poate fi întâlnit, destul de frecvent, în practica folclorică a mai tuturor popoarelor. Avem în vedere sistemul ritmic denumit de Const. Brăiloiu „giusto-syllabique” ¹³.

Dar să ne referim la neumele bizantine — obiectul preocupărilor noastre în studiul de față — și la rolul lor în redarea ritmului melodiilor.

Theoretikona impart semnele neumatice bizantine în două grupuri : A. *Fonetica* (*Phonetica* sau / și *Emphona*) și B. *Aphona* (numite, de asemenea, *semne* sau „hypostaze” mari, sau / și *cheironomice*).

Prima grupă cuprinde neumele, care indică intervale, de unde și denumirea de „fonetice”; iar cea de a doua cuprinde semne care indică *durata* (semnele *ritmice*), *nuanțarea*, *expresia*. Nu ne vom preocupa, dintre acestea, decît de semnele ritmice, singurele care contribuie la conturarea ritmului, alături de semnele fonetice, și nici acestea în totalitatea lor.

Semnele ritmice sînt : *klasma*, *dipli*, *kratema* și *apoderma* care contribuie la mărirea duratei sunetelor ; *gorgonul* și *argonul* care subdivid timpul prim. Acestor semne li s-au adăugat *apostrophi*, *syndesmoi* și *Kratemo-hyporrhoon*-ul, dintre care primul rezultă din combinarea cu el însuși a *apostrophos*-ului, iar cel de-al doilea din *gorgosyntheton* și *argosyntheton*, care provine din combinarea cu ele însele a semnelor *gorgon* și *argon*. Semnificația acestor două neume nu este clar cunoscută nici în prezent.

La fel de puțin cunoscute sînt și celelalte neume, *aphona* — la care ne vom referi — fiind folosite adesea unele în locul altora ¹⁴ ca să nu mai vorbim de semnificația diferită ce li se dă.

În ceea ce privește durata semnelor fonetice, problema este clară : în absolut toate fazele evolutive ale notației de care ne ocupăm, durata fiecărei neume fonetice este egală cu timpul prim ales, mărirea sau micșorarea acestei durate putîndu-se obține — dar nu pentru toată lumea — doar prin intermediul semnelor ritmice. Trebuie să spunem că pentru celelalte neume — mari sau cheironomice — problema nu mai este deloc clară, lucru pe care-l vom arăta la timpul potrivit. Cauza necunoașterii semnificației multor neume este atribuită „Reformei din 1814”, despre care s-au exprimat păreri destul de nefavorabile. Nu sînt deloc puțini cei ce cred și susțin că în muzica „modernă” „practică se opune teoriei” și că „excepțiile sînt mai numeroase decît înseși regulile” ¹⁵; că muzica actuală se găsește într-o stare completă de decădere „au double point de vue de la théo-

⁷ Rudolf Schäfte, *Aristides Quintilianus von der Musik*, Berlin, 1937, p. 189; André Bataille, (*Musique*) grecque, in *Encyclopédie de la musique*. Fasquelle, Tome II, Paris, 1959, p. 355.

⁸ Apud André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale, Paris, 1938, p. 15, n. 2.

⁹ A. Gastoué, *Cours théorique et pratique de chant grégorien d'après les travaux les plus récents* (Cours supérieur), Paris, 1904, p. 21.

¹⁰ Dr. Peter Wagner, *La diatonisation du chant grégorien par la posture musicale*, in *Tribune de Sainte-Gervais*, Mai-Juin, 1904, p. 147; A se vedea și A. Gastoué, *L'Art grégorien*,

Paris, 1920, p. 72.

¹¹ Rév. Père I. D. Petresco, *Les principes* . . . , p. 24, punct 5.

¹² A. Gastoué, *Art grégorien* . . . , p. 83.

¹³ Const. Brăiloiu, *Opere*, vol. I, București, 1967, p. 173—239; Idem, *Giusto syllabique*, in *Encyclopédie de la musique*, Tome II, p. 271; Béla Vavrinecz, *Ritmuri asimetrice*. Trad. din lb. maghiară, ms. dact. aflat în Biblioteca Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice din București.

¹⁴ Rév. Père I. D. Petresco, *Etudes de paléographie musicale byzantine*, București, 1967, p. 55.

¹⁵ R. P. Verdeil, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX-e au XIV-e siècle)*, Copenhague, 1953, p. 83 (M. M. B. Subsida. III).

rie et de la pratique"¹⁶. Ceva mai mult, nu lipsește nici părerea că „Reforma” nu este decât „le résultat d'une profonde révolution musicale réalisée sous les auspices de l'ignorance et du demisavoir”¹⁷.

Părere defavorabilă față de „Reformă” exprimă și I. D. Petrescu, cînd scrie: „La réforme a non seulement rendu à chaque signe une valeur et une signification propre et indépendante, mais elle a détruit l'importance rythmique et esthétique des groupements mélodiques. Ainsi s'explique l'uniformité écrasante des rythmes et le retour du même accent à la même place, du commencement à la fin d'un air. Et, de même, les fréquentes modulations, dont on sentait la besoin, pour sauver la mélodie et en maintenir l'intérêt en lui donnant un peu de variation”¹⁸. Este perfect adevărat că reforma a redus numărul semnelor fonetice și ritmice, și a eliminat total semnele mari sau cheironomice, care deveniseră de neînțeles, dar nici astăzi grupurile de semne nu au fost mulțumitor transcrise; iar simplificarea melodiilor pînă la încadrarea lor într-o măsură regulată, în care accentele să revină „în același loc” s-a produs — de pildă, în muzica românească — de-abia în a doua jumătate a secolului trecut și la începutul celui în curs.

Dar deși autorii citați mai sus au exprimat păreri defavorabile asupra notației „moderne”, o cercetare mai atentă dovedește că lucrurile nu stau chiar așa, pentru că nu avem de-a face cu două notații diferite, cea veche și cea „modernă”, ci cu două faze evolutive ale aceleiași semiografii. Această evoluție a putut impune inventarea unor noi neume, eliminarea altora, transformarea — ca formă sau semnificație, a celor vechi păstrate — dar legătura a fost și a rămas solidă. Iată cîteva dovezi:

— Neumele de bază — avem în vedere pe cele cu caracter diastematic — au rămas aceleași ca denumire, ca formă și valoare intervalică, din faza mediobizantină și pînă în prezent. Cîteva semne — precum: *ison*, *oligon*, *petasthe*, *apostrophos*, *elaphron* — pot fi urmărite și în faza paleobizantină.

— Ni s-au transmis cîntări, aproape neschimbate, de-a lungul a secole — unele chiar a unui mileniu, cum este cazul cu *kekragaria* lui I. Damaschinul —, care pot fi urmărite în manuscrise între secolele al XIV-lea și începutul celui de-al XIX-lea¹⁹ cînd au pătruns, bogat melismatizate, în tipărituri²⁰.

— *Prosomia kateplage Iōseph* se cîntă, și astăzi, în forma *nenano* a pl. 2, așa cum se cînta și în secolul al XIII-lea²¹. De altfel, I. D. Petrescu ne-a demonstrat clar circulația aproape neschimbată a unor melodii timp de mai multe secole. *Prosomia Oikos tou Euphratha* este transcrisă în 12 variante, scoase din manuscrise datate între secolele XII—XVII²².

— Ehul al doilea autentic și plagal fac schimb, și în prezent, între scările respective — avem în vedere scara difonică a aut. 2 și forma *nenano*²³ care aparține în prezent pl. 2 — în tocmăi ca în secolul al XIII-lea²⁴.

— Practica și nu teoria ne-a transmis pînă la „Reforma” lui Chrysanthos sistemele sonore: *difonic*, *trifonic* și *tetrafonic*. Dacă sistemele trifonic și tetrafonic sînt acceptate, de unii specialiști, pentru că apar evidente în *apechemata* ca și în structura multor melodii, sistemul *difonic* nu este acceptat poate și din cauză că, bazîndu-se pe înlănțuire de diphonii sau, altfel spus, pe înlănțuire de terțe „asemănătoare” — prezintă unele asemănări cu arpegiul modului minor din teoria muzicală occidentală.

Am vrea să subliniem faptul că „diphoniile” folosite în scările ehurilor aut. 2 și pl. 2 nu sînt identice și nici nu folosesc numai *ton* și *semiton*, ca în scările temperate, ci doar „diphonii asemănătoare”. Anton Pann — care ne-a lăsat poate cel mai bun și mai complet theoreticon — descria structura aut. 2 astfel: „...întîia tricordie, *Ni-Pa-Vu* (=Do-Re-Mi), cuprinde *ton mic* și *ton mare*;

¹⁶ L. A. Bourgaault-Ducoudray, *op. cit.*, p. 65.

¹⁷ Don Hugues Galsser, *op. cit.*, p. 111.

¹⁸ Le Père I. D. Petresco, *Les Idiomèles et le Canon de l'Office de Noël* (D'après des Manuscrits grecs des XI-e, XII-e, XIII-e, et XIV-e s.). Préface de M. A. Gastoué, Paris, 1932, p. 49, n. 3.

¹⁹ A se vedea Gh. Clobanul, *Théorie, pratique, tradition — facteurs complémentaires indispensables au déchiffrement de la musique byzantine ancienne*, în XVI Internationaler Byzantinisten Kongress. Akten 11/7 Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 32/7. Sonderdruck, 1981, p. 31; idem, *Études de musique ancienne roumaine*, București, 1984, p. 183.

²⁰ Hourmonz Hartofilax, *Tameton anthologias perilechon dpanan ekklesiasstikon eniapsion akolouthian*, Constantinopol, 1824, p. 81; Grégorios Protopsaltēs, *Tameton anthologias perilechon dpanan ten ekklesiastiken eniapsion akolouthian*, Constantinopol, 1837, p. 49.

²¹ Don Hugues Galsser, *op. cit.*, p. 156, n. 1.

²² Rêv. Père I. D. Petresco, *Études...*, p. 322—325.

²³ I. Popescu-Pasărea, *Catavasile ce cuprinde Catavasile de peste tot anul precum și Doxologiile (mici și mari) pe opt glasuri*, București, 1908, p. 19—27.

²⁴ Rêv. Père I. D. Petresco, *Études...*, p. 66—70.

a doua: *Vu-Ga-Di* (= Mi-Fa-Sol), *ton mai mic și ton mare*; a treia, *Di-Ke-Zo* (= Sol-La-Si), *ton mic și ton mare...*"²⁵.

Privitor la vechimea practicării schimburilor de scări între aut. 2 și pl. 2, același A. Pann spune: „Dintru început, alcătuirii cântărilor bisericești astfel au întrebuițat melodiile acestor două ehuri hromatice, vrînd adică să împeștrîzeze melodia spre a nu fi într-un fel, la cele grabnico-irmologice ale ehului al doilea au întrebuițat scara lăturașului al doilea... și făcîndu-se obicei astfel au rămas și se cîntă pînă astăzi”²⁶.

Cu privire la scările muzicale folosite de ehul al doilea, găsim scris:

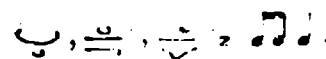
„Întrebare): Care este ideea ehului al doilea?”

R(ăspuns): Ehul al doilea are două însușiri, unul hromatic care se zice și propriu și altul diatonic care se zice și Leghetos. Iar în nota 2 scrie: „Se zice că cei vechi împărțeau pe ehul al doilea în trei: în *diatonic*, *hromatic* și *enarmonic*, din care se dă cu socoteala că ehul *Leghetos* este al doilea diatonic, iar cel enarmonic a rămas necunoscut la cei noi”²⁷.

— Tot practica este cea care ne-a transmis cele trei genuri de scări: *diatonic*, *cromatic* și *enarmonic*. Genurile cromatic și enarmonic sînt excluse cu totul de către specialiști, în general, uîtîndu-se că acestea erau, alături de genul diatonic, și în teoria și practica vechilor greci, după cum am mai spus.

Dacă genul cromatic — avem în vedere forma *nenano* — apare în secolul al IX-lea atîtea denumire²⁸ cit și ca *ftora*²⁹, genul enarmonic a fost prezent în notația gregoriană pînă prin secolul al XI-lea³⁰. Aceasta dacă nu vrem să ținem seama de protestele lui Clement Alexandrinul care, la sfîrșitul secolului al II-lea sau începutul celui următor, se ridica împotriva genului cromatic socotit de el bun pentru curtezane dar nu pentru cîntarea bisericească³¹. În orice caz, acesta menționează folosirea cromatismului în cîntarea creștină, mult anterior contactului cu lumea turco-arabă³².

Cînd practica ne-a transmis atîtea noțiuni și elemente pe care nu le întîlnim în vechile theotrikona, ne mai putem îndoi că ne-a transmis și elemente legate de interpretarea neumelor! Va trebui să nu pierdem din vedere, totuși, că de la apariția neumelor și pînă la „Reformă” s-a scurs mai bine de o jumătate de mileniu și că mare parte din acestea — mai ales cele cuprinse sub denumirea de „semne mari” sau / și „cheironomice” — au fost supuse, de-a lungul secolelor, la modificări de formă și mai ales de „înțeles” datorită evoluției mentalității oamenilor și mai ales a gustului lor muzical. A apărut desigur, încă de la început, o tradiție care s-a îmbogățit cu timpul și care s-a transmis pe cale orală — poate mai mult pe această cale — prea puțin prin scris. Această tradiție a supliniit — prin transmitere orală — ceea ce theotrikona uitau să ne spună. Credem că I. D. Petrescu avea dreptate cînd afirma: „dans la vie byzantine, rien n'est plus fort que la tradition, orale sourtout”³³. Această tradiție ne-a transmis în domeniul muzical, pînă astăzi, „lucrarea” clamei scrise sub petasthē, de-asupra oligonului care are dedesubt omalonul, și chiar a oligonului care are dedesubt psifistonul. Toate aceste combinații se „traduc” prin aceeași „modu-

lăre” a vocii: . Cu alte cuvinte, *clasma* folosită împreună cu neume „conso-

nate” dublează durată, dar produce și o ornamentare, o brodere a sunetului care primește semnul ritmic menționat. Este vorba aici, desigur, de practica actuală care este legată, bineînțeles, de tradiția anterioară anului 1814³⁴.

²⁵ Pentru Anton Pann octava se împarte în 22 de „secții”. În afară de aceasta, scara muzicală folosește trei feluri de tonuri: „... mare, mic și mai mic”. Așa fiind, scara „diphonnică” este alcătuită din următoarea succesiune de tonuri: $3 + 4 + 2 + 4 + 3 + 4 + 2$. În timp ce scara diatonică este alcătuită din următoarea succesiune de tonuri: $4 + 3 + 2 +$

$4 + 4 + 3 + 2$. Deosebiră este clară, cu atît mai mult cu cît aici avem de-a face cu trilonii (tetracorde) alăturate, pe cînd dincolo avem de-a face cu difonii „asemănate”. A se vedea Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, București, Întru a sa tipografie, 1845, p. 9, 99, 103, 108.

²⁶ *Ibidem*, p. 105—106.

²⁷ *Ibidem*, p. 102.

²⁸ Dom H. Gaissier, *op. cit.*, p. 15.

²⁹ R. P. Verdeil, *op. cit.*, p. 9.

³⁰ Michel Brenet, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, 1926, p. 133, col. 2; A. Gastoué, *Cours théorique...*, p. 22.

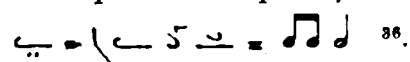
³¹ A. Gastoué, *Les origines du chant romain*, Paris, 1907, p. 45.

³² Le Père I. D. Petresco, *Les Idiomèles...*, p. 8, 17; Rêv. Père I. D. Petresco, *Études...*, p. 15, 123; I. A. Bourgault-Ducoudray, *op. cit.*, p. 31.

³³ Rêv. Père I. D. Petresco, *Études...*, p. 12.

³⁴ A se vedea Anton Pann, *Cîntece de lume*. Transcriere din psaltică în notația modernă cu un studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu, București, 1955, p. 71.

La bulgari, petastiul cu clasmă este transcris prin brodarea celui de-al doilea timp :  . La celelalte combinații se adaugă doar un timp, fără „modularea” vocii ³⁵.

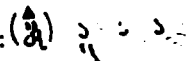
În practica secolului al XIX-lea — probabil și înainte de „Reformă” — ca și în prezent, *dipli*-ul adaugă sunetului, pe lingă care se serie, doi timpi primi. Pentru majoritatea specialiștilor occidentali — ca și a celor ce au deprins transcrierea vechii notații la școala acestora — neuma ritmică *dipli* dublează doar durata sunetului pe lingă care s-a scris. Comparind însă mai multe colecții de cîntări, imprimare în prima jumătate a secolului al XIX-lea, se vede clar că neuma cu *dipli* nu se reduce la a ține sunetul doi timpi — cum procedează specialiștii occidentali — și nici numai trei timpi, ci „modulează” sunetul astfel :  ³⁶.

În prezent, atît *dipli*-ul cît și *tripli*-ul — neuzitat în vechea notație — adaugă sunetului pe lingă care se află scrise timpii primi respectivi, fără să mai ornameze în vreun fel sunetul corespunzător neumei lungite. Același lucru se întîmplă și la greci ³⁷.

Rezultă din cele de mai sus că interpretarea neumelor a fost adesea alta în diferite perioade — chiar și la același popor — atît înaintea „Reformei” cît și după. Dar să luăm un exemplu din vechea notație pe care să-l urmărim pînă în prezent.

În Ms. nr. 54/544/576 I, din Biblioteca Mănăstirii Putna — scris la începutul secolului al XVI-lea —, neuma compusă, cunoscută sub denumirea de *Seisma* este înlocuită în manuscris cu cerneală roșie, prin formula melodică : G F E F E F ³⁸.

În Ms. gr. nr. 955, din Biblioteca Academiei R. S. România, scris în secolul al XVIII-lea — care are trecut pe marginea multor file pasaje transcrise în notația postchrysanthică — aceeași neumă apare transcrisă regulat, indiferent de eful în care este scrisă cîntarea, printr-o formulă melodică de douăsprezece sunete :  ³⁹.

În același timp, S. Kara folosește o altă formulă melodică. Astfel, în pasajul :  în care apare *piasma* — care intră în componența seisme — este transcrisă prin :  ⁴⁰.

Dacă lucrurile au stat și mai stau încă așa, aceasta înseamnă să nu pretindem că scrierea neumatică a fost interpretată mereu la fel de-a lungul secolelor. Nici chiar tradiția orală — de obicei foarte rezistentă — n-a putut să rămînă neschimbată. Lucrurile par să stea altfel, într-o măsură oarecare, cu ehurile, dar acestea aparțin unei alte probleme pe care intenționăm să o abordăm într-o altă lucrare. Ne limităm, deocamdată, să precizăm sunetele de bază ale ehurilor. Subliniem că nu sintem de acord cu înscrierea ehurilor în cadrul octavei — toate succedîndu-se în ordinea sunetelor acesteia — și nici cu schema propusă de Chrysanthos de Madyte ⁴¹. În practica noastră am adoptat, în urma unor analize aprofundate, următoarele sunete de bază care corespund în parte finalelor, dar care nu au nimic de-a face cu tonica teoriei în vigoare în Occident. Schema pe care o practicăm noi este următoarea : H (varis), C(pl. 4), D(pl. 1), E(pl. 2 și Leghetos), F (aut. 3 pl. 3 și forma *Nana* a pl. 4), G (aut. 2 și aut. 4, mai ales cîntările papadice), a (aut. 1).

³⁵ Peter Dinev, *Rēkovatsbo sēvremenna vizantiiska neomena notatsija*, (Manual modern de notație neumatică bizantină), Sofia, 1964, p. 43, 95, 100.

³⁶ Am comparat următoarele cîntări și publicații :

A. — „Kekragarii pe glasuri”, în colecțiile :

— Theodoros Phokaeōs, *Tameion Anthologia*, ed. I, Constantinopol, 1869, p. 24 et. sq ;

— Nectarie Tripoleos, *Carle de cîntări bisericești*, tom. I și II, Iași, 1846, p. 27, et. sq.

B. — *Slujba Acatistului*, în colecțiile :

— Th. Phokaeōs, *op. cit.*, p. 95 ;

— N. Tripoleos, *op. cit.*, p. 72.

C. — *În Sfînta și Marea Săptămîna a Patimilor*, în colecțiile :

— Th. Phokaeōs, *op. cit.*, p. 110 ;

— N. Tripoleos, *op. cit.*, p. 88 ;

— Macarie Ieromonahul, *Tomul al doilea al Anthologiei după Așezămîntul Sistemii celîl noao a musikii bisericești...*, București, 1827, p. 25.

³⁷ Simonos J. Kara, *Methodos tes hellenikos mousikēs theōretikon*. Tomas A., Athēnai, 1982, p. 200.

³⁸ A se vedea Școala muzicală de la Putna. Ms. Nr. 5/544/576 I de la Mănăstirea Putna. „Anthologhion”, București, 1980, f. 88^r, rîndul 5 („Izvoare ale muzicii românești”, III, Documente); de comparat cu vol. III B. Transcripta, din aceeași serie : Ms. Nr. 54/544/576/ P. II. „Stihirar”, București, 1984, p. 34, port. 8, unde se găsește transcrierea neumei; iar în p. 35, nota 4, neuma este transcrisă după indicația cu cerneală roșie.

³⁹ B. A. R., Ms. gr. 955, f. 115^r și passim.

⁴⁰ S. I. Kara, *op. cit.*, p. 200.

⁴¹ A se vedea O. Tiky, *La musica bizantina. Teoria e storia*, Milano, 1938, p. 46.

Trebuie să mai spunem că foarte adesea explicarea semnelor cheironomice s-a făcut ținându-se seama de forma sau de etimologia denumirii semnului respectiv. Și pentru că explicarea în acest fel a neumelor nu a mulțumit mai pe niciunul dintre cei ce s-au ocupat cu transcrierea vechii notații, fiecare și-a alcătuit — sau a adoptat din practica altora — un cod de semne speciale, specifice fiecărei neume, al cărui sens este greu de prins. Semnele sînt de acceptat, atîta timp cît nu putem merge mai în profunzime, dar explicațiile date devin derutante, nemaîștiind ce să crezi. Vom căuta să ilustrăm această situație prin referiri la felul de lucru al lui Egon Wellesz, I. D. Petrescu și la practica contemporană, așa cum ne-am propus în titlul studiului nostru.

Pentru Egon Wellesz, *gorgonul* — ca să începem cu semnele ritmice — ca și *argonul* nu au valoare ritmică fixată, primul semn reprezentînd un *accelerando*, iar cel de-al doilea un *ritardando*.

I. D. Petrescu nu menționează, în lucrările sale, pe niciuna dintre aceste neume, dar cînd le întîlnește, le transcrie, nota care are *gorgon* fiind intonată — ca și în muzica postchrysanthică — pe partea a doua a timpului prim anterior. În ceea ce privește *argonul*, în notație „modernă” se folosește numai pentru grupul $\frac{\sim}{\wedge}$ în care cele două chentime se cîntă pe partea a doua a timpului prim al neumei precedente, adăugîndu-se oligonului încă un timp ⁴².

Despre *gorgosyntheton* și *argosyntheton* — semne care nu au fost preluate, ca multe altele, de către „Reformă” — Egon Wellesz afirmă că reprezintă dublări ale valorii ritmice a semnelor simple, respectiv *gorgon* și *argon* ⁴³. E greu de înțeles cum se poate dubla valoarea ritmică a unor semne simple a căror durată nu se cunoaște. La fel de neclar este și ceea ce afirmă R. P. Verdeil ⁴⁴. La p. 200, de pildă, spune că „*Argosyntheton* et *Gorgosyntheton* signifient *argon* et *gorgon* doubles”, după ce mai înainte ne spusese că *Gorgosynthetonul* este folosit „comme une liaison dans un groupe” ⁴⁵.

Explicațiile nu sînt mai clare nici la I. D. Petrescu, pentru că despre *Argosyntheton* afirmă că „relantit l'exécution du groupe de neumes qu'il surmonte” și că „il redouble ou répète son effet” ⁴⁶; iar despre *Gorgosyntheton* afirmă că „accélère l'exécution par la division du temps premier” ⁴⁷. Cu alte cuvinte, *gorgosynthetonul* are aceeași lucrare ca și *gorgonul* în notația actuală.

Clasma este transcrisă de E. Wellesz prin adăugarea unui punct lîngă valoarea timpului prim ales ⁴⁸, pe cînd I. D. Petrescu dublează valoarea timpului prim al semnului ce poartă *clasma* ⁴⁹, întocmai ca în notația de după „Reformă”.

La E. Wellesz, *dipli-ul* dublează durata semnului pentru care se scrie ⁵⁰, iar la I. D. Petrescu aceea durată este triplată ⁵¹. Dacă avem în vedere că în notația actuală simplul *apli* dublează durata unei neume, iar *dipli-ul* triplează, I. D. Petrescu are dreptate cînd procedează cum procedează, fiecare *apli* dublînd durata timpului prim.

Lucrările apar și mai complicate dacă urmărim felul de transcriere al „semnelor mari”. Să nu pierdem din vedere că dacă neumele *fonetice* pot fi urmărite, ca formă, denumire și chiar semnificație, din faza mediobizantină — unele chiar din cea paleobizantină — și pînă la „Reforma” din 1814, neumele „afona” au apărut treptat, numărul lor a crescut de la secol la secol, iar semnificația s-a schimbat deseori. De-a lungul a peste o jumătate de mileniu, oamenii au cîștigat experiență artistică, gustul lor muzical a evoluat, și ca urmare s-a căutat să se redea — prin semne noi sau prin folosirea în alt sens a celor vechi — ceea ce credeau și simțeau ei.

În acest sens putem vorbi — după cum menționam — de existența unor tradiții care s-au format de-a lungul secolelor — de multe ori diferite de la ținut la ținut, sau de la centru cultural la centru cultural, fără ca să fi pătruns unele experiențe și interpretări ale acestor tradiții în vechile, sau mai noile theotetikona. Am dat un exemplu concludent — după părerea noastră — cu acea *seismă*. Vom mai da unul din notația actuală, din care se va vedea că tradiția evoluează și ea.

În transcrierile din vechea notație, făcute în prima jumătate a secolului al XIX-lea, *dipli-ul* nu se limitează doar la triplarea duratei neumei sub care se scrie, ci „modulează” linia melodică,

⁴² A se vedea I. Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească-orientală* (Psaltică), București, 1942, p. 13—14.

⁴³ E. Wellesz, *A History...*, p. 299.

⁴⁴ R. P. Verdeil, *op. cit.*, p. 206.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 140.

⁴⁶ Rév. Père I. D. Petresco, *Études...*, p. 219.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 221.

⁴⁸ E. Wellesz, *op. cit.*, p. 298.

⁴⁹ Rév. Père I. D. Petresco, *op. cit.*, p. 197—198.

⁵⁰ E. Wellesz, *op. cit.*, p. 294.

⁵¹ Rév. Père I. D. Petresco, *op. cit.*, p. 211 (Transcriere).

după cum am arătat mai sus. Această manieră de „analizare” nu se găsește consemnată în nici un theoretikon de după „Reformă”⁵², ceea ce înseamnă că se păstrase prin tradiție. În prezent, această tradiție s-a pierdut iar *dipli*-ul adaugă doi timpi primi neumei sub care se scrie. Situația se prezintă la fel, în timpul de față și la greci⁵³ și la bulgari⁵⁴.

N-am mai insistat asupra semnelor cheironomice — care cu toate au fost părăsite la „Reformă”, după cum am mai amintit, interpretarea ce li se dă diferă aproape de la specialist la specialist, și în orice caz deosebirea este clară între ceea ce ne spune pe de o parte I. D. Petrescu, iar pe de alta E. Wellesz. Și pentru că nimeni nu a reușit să dea o interpretare analitică acestor semne, care să fie acceptată de toți, s-a recurs la semne convenționale. Cele mai multe asemenea semne se găsesc la E. Wellesz⁵⁵, dar nici el nu le-a folosit pentru toate neumele „afona”. I. D. Petrescu⁵⁶ le folosește pentru mai puține semne decît E. Wellesz, totuși are mai multe decît ceilalți specialiști⁵⁷. Ținem să precizăm că, după părerea noastră, aceste semne — luate în ansamblu — nu rezolvă problema transcrierii fiecărei neume, cu atît mai puțin pe cea a ritmului.

Dar aceste semne speciale ne ajută să recunoaștem, în parte, despre ce neumă este vorba, dar nu în ceea ce privește ritmul. Desigur că și „marile hypostaze” contribuie la redarea ritmului cînd sînt „analizate”, dar în prezent nu nutrim nici o speranță în această privință. S-ar impune, totuși, să se urmărească pe bază comparativă — confruntînd cît mai multe manuscrise — felul în care au fost preluate unele neume la „Reformă”. Pentru că Chrysanthos de Madyte și colaboratorii săi au preluat ceva și din tradiția timpului lor. O depistare și catalogare a acestor preluări ne-ar îmbogăți cunoștințele, dar n-ar rezolva problema interpretării melodice și ritmice a diferitelor „semne mari”, cu atît mai mult cu cît theoretikona tac, iar tradiția s-a schimbat și se schimbă. Dar să revenim la cei doi specialiști și la „practica actuală”.

Atît E. Wellesz cit. și I. D. Petrescu au adus servicii indiscutabile muncii de descifrare a notației neumatice bizantine, fără să fi reușit însă să rezolve toate problemele pe care le ridică această notație. Ceva mai mult, cercetarea atentă descoperă inconsecvențe, atît la unul cit și la celălalt. Și unul și altul interpretează anumite neume în sens personal, interpretare care se bate cap în cap cu practica actuală. Pe de altă parte, așa cum nu apar întru totul de acord cei doi specialiști menționați, nici practica nu este unitară în prezent, ci diferă de la popor la popor — unde se mai utilizează încă notația neumatică de origine bizantină — și chiar de la loc la loc, pînă și de la interpret la interpret în cuprinsul aceleiași țări. Dintre cercetătorii români, de pildă, I. Popescu-Pasărea scria într-una din lucrările sale teoretice : „Nu se poate reprezenta ideatic modul executării consonanțelor (varia, omolon, psiferton etc.); de aceea pentru învățarea lucrării lor, se va insista mai mult la intonație”⁵⁸. Iar I. D. Petrescu scria, cu privire la interpretarea neumei *Xiron klasma* : „... l'exécution juste et sans équivoque de ce signe étant très difficile, on doit toujours recourir à la science, à la technique et à la musicalité du maître”⁵⁹. Aceasta înseamnă că interpretarea justă a semnelor se poate face doar de un bun cunoscător al notației, dar și stăpin pe interpretarea (execuția) perpetuată prin tradiție a muzicii bizantine.

Se poate presupune că I. D. Petrescu era un bun cunoscător și un bun interpret al acestei muzici, și totuși se constată destul de numeroase „scăpări” și „neclarități” în lucrările lui privitoare la notația muzicii bizantine.

Din tot ce s-a spus pînă acum, credem că rezultă clar următoarele :

1. Cunoașterea muzicii bizantine impune buna cunoaștere a neumelor notației acestei arte.
2. Sensul neumelor a evoluat continuu, de-a lungul secolelor, pînă la „Reforma” din 1814, cînd s-a redus numărul acestora, excluzîndu-se în cea mai mare parte „marile hypostaze” și precizîndu-se, cît s-a putut mai bine, „lucrarea” fiecărei neume păstrate.
3. Tradiția a jucat un rol important în interpretarea neumelor atît înainte cit și după „Reformă”.

⁵² A se vedea, de pildă, Macarie Ieromonahul, *Theoretikon sau Privire cuprinzătoare a meșteșugului muziciei bisericești după așezămîntul sistimii celîi noao*, Viena, 1823, p. 8; Anton Pann, *Bazul teoretic și practic*..., p. 41 — 42.

⁵³ S. Kara, *op. cit.*, p. 200.

⁵⁴ Peter Dinev, *op. cit.*, p. 27, 41.

⁵⁵ E. Wellesz, *A History*..., p. 296.

⁵⁶ Rév. Père I. D. Petresco, *Les Idiomes*..., p. 83.

⁵⁷ Cele mai multe semne speciale ne oferă Gr. Panțiru, dar el nu face decît să prezinte, laolaltă, semnele utilizate de E. Wellesz și I. D. Petrescu. A se vedea Grigore Panțiru, *Notația și Ehurile muzicii bizantine*, București, 1970, p. 13 — 21, 30 — 34.

⁵⁸ I. Popescu-Pasărea, *op. cit.*, p. 19, notă.

⁵⁹ Rév. Père I. D. Petresco, *Études*..., p. 197.

4. Din vechea tradiție nu mai putem cunoaște decit ceea ce a fost preluat de „Reformă”; dar pentru a depista ceea ce ni s-a transmis este necesară o muncă asiduă de cercetare comparată.

5. E. Wellesz și I. D. Petrescu au depus o muncă susținută pentru descifrarea vechii notații bizantine. Între felul de lucru al unuia și al celuilalt există și asemănări dar și deosebiri, explicabile atit prin lacunele serioase ale vechilor theoretikona, cit și prin imposibilitatea de a cunoaște vechea practică muzicală care s-a transmis oral, și pe care nu avem cum s-o aflăm în scrierile teoretice.

6. Pentru cunoașterea ritmului vechilor melodii bizantine, anterioare anului 1814, putem lua în considerație doar semnele fonetice și pe cele ritmice, pe cind toate celelalte „semne” sau „hypostaze mari” rămîn, în continuare, o „mare necunoscută”.

7. Se impune să ne îndreptăm mai mult atenția spre cunoașterea tradiției. Aceasta nu se poate face însă decit pornind de la cea actuală și mergind, etapă cu etapă, către începuturile muzicii Bizanțului.

MUZICA ÎN CRONICILE MEDIEVALE ROMÂNEȘTI DIN SECOLELE XVI—XVIII

de ELENA ZOTTOVICEANU

Multă vreme istoriografia muzicii s-a întemeiat în primul rînd pe documentul strict muzical, ignorînd sursele extramuzicale, sau reducîndu-le doar la rolul de furnizori de date biografice. Treptat, a fost descoperită valoarea informativă și bogăția de sensuri a unor izvoare secundare care — cel puțin pentru epocile mai puțin documentate — devin, prin forța lucrurilor, izvoare principale. În ultimele decenii, privirile s-au îndreptat tot mai mult către surse nevalorificate încă muzicologic ca literatura istorică sau de ficțiune, textele juridice, relatările de călătorie etc. care, toate, completează imaginea și situează muzica în epocă.

În această orientare se înscrie și tentativa noastră de a compensa puținătatea documentelor specifice (partituri, notații muzicale, tratate teoretice) privitoare la istoria muzicii românești în epoca medievală și premodernă prin analiza unor surse extranece muzicii. Am ales scrierile cronicarilor — deci izvoare narative din secolele XVI—XVIII — pentru că în ele moravurile și tradițiile, climatul spiritual al acelor timpuri, civilizația și arta unui spațiu cultural sînt luminate din unghiul istoriei contemporane lor și integrate în constelația de viață și gîndire din care provin.

Fără îndoială, aceste izvoare sînt cunoscute și au făcut obiectul unor cercetări aprofundate din optica altor discipline ca istoria social-economică, literară, lingvistica etc. dar în acest domeniu muzicologia a pătruns încă destul de puțin.

Theodor T. Burada a descoperit primul aceste surse pentru istoria muzicii românești, extrăgînd, ca și Constantin Bobulescu, unele informații, de organologie indeosebi; George Breazu — al cărui domeniu predilect a fost medievistica muzicală — a pătruns mai adînc în această literatură, lăsînd să se întrevadă bogăția ei și deschizînd astfel drumul spre un domeniu nestrăbătut. El a fost continuat în ultimile decenii de o serie de cercetători ca Gheorghe Ciobanu, Tiberiu Alexandru, Romeo Ghircoiașu, Octavian Lazăr Cosma, Vasile Tomescu, Viorel Cosma care au extins mult granițele atinse de predecesori. Și totuși, din totalul de 365 de cronici interne editate — muntene, moldovene și transilvănene — nu au fost exploatate decît aproximativ 20%, și acestea sporadic, pentru necesitățile vreunui subiect anume, pentru argumentarea vreunei teze sau ilustrarea vreunei idei și nu ca o investigație organizată în toată întinderea și complexitatea lor. De aceea mi-am propus să abordez — pentru prima oară sistematic — această categorie de izvoare. Cadrul de cercetare mi-a fost dat de *Repertoriul manuscriselor de cronici interne — secolele XV—XVIII — privind istoria României* de Ioachim Crăciun și Aurora Ilieș¹, un total de 214 cronici în limbile română și germană. Rămîn a fi cercetate cronicile în limbile maghiară, latină și greacă precum și cele cîteva zeci de texte mai mici rămase în manuscris.

În confruntarea cu aceste scrieri ne aflăm în mare măsură într-un teritoriu incert, cu hotare șterse, pierdut de îndată ce voim să îl supunem unui sistem clasic de criterii; bîncințeles

¹ Ioachim Crăciun și Aurora Ilieș, *Repertoriul manuscriselor de cronici interne — secolele XV—XVIII — privind is-*

toria României, București, Edit. Acad., 1963 („Cronicile medievale ale României”).

obiectul ideal al cercetării noastre va continua să fie „opera muzicală”, dar devenită, prin natura și structurile ei, un obiect nou, „practica muzicală”, care are și el dreptul la propria-i istorie.

Există părerea că o asemenea cercetare nu poate oferi decît elemente fragmentare și marginale muzicii. În ceea ce privește caracterele originale ale fenomenelor muzicale menționate în cronică, rămîne de văzut dacă în contextul socio-cultural al epocii, ele nu aveau o semnificație, foarte diferită de cea pe care le-o atribuim noi astăzi. Iar caracterul fragmentar se compensează prin existența unor invariante ce se desprind din mîna știrilor laconice, cu formulări incerte, dovedind continuitatea liniilor de evoluție, în timp ce variantele ne oferă posibilitatea de a judeca relevanța informației, prin compararea unui grup de texte. Căci evident, pentru a ajunge la concluzii valabile nu este suficient să extragem citate disparate, ci trebuie să stabilim cercurile de teme prezente, frecvența și variabilitatea lor.

Dificultățile încep chiar de la primele operații, să le numim rutiniere: datarea informației, identificarea și fixarea terminologiei. Datarea este îngreunată de faptul că informația poate fi provenită prin tradiție dintr-un trecut îndepărtat sau poate fi preluată din ambianța culturală a cronicarului și eventual proiectată și asupra trecutului; iar dificultățile de terminologie sînt legate de stadiul istoric al limbii și de insuficiența cunoștințelor muzicale ale autorilor.

Pe această cale, cercetarea faptului muzical consimnat într-o literatură privită de o optică muzicologică limitativă ca secundară, poate fi revelatoare pentru procesul evolutiv al sensibilității muzicale românești, pentru situarea fenomenului în spațiul material și spiritual în care a viețuit. Minimalizarea acestor izvoare este, fără îndoială, dovada unei miopii științifice, dar și absolutizarea lor este la fel de periculoasă. Căci ele sînt tributare, ca orice produs artistic, relației în care se află cu societatea globală din care au ieșit, cu clasele dominante care le-au comandat, cu scriitorul — în cazul nostru cronicarul — care le-a realizat. Căci o cronică este „o imagine și în același timp o expresie, un reflex și o subliniere, sau chiar o camuflare a societății reale”. Ea este istorie, dar și literatură (chiar dacă involuntară); și atunci cînd definim literatura cu o expresie comună ca „ogîndă a realității” trebuie să avem în vedere că, de fapt, ea este „o ogîndă mai mult sau mai puțin deformată, conform dorințelor conștiente sau inconștiente ale sufletului colectiv care se ogîndește în ea; și mai ales este reflexul interesele, prejudecăților, sensibilităților și nevrozelor grupurilor sociale care o fabrică”². În această optică, înțelegem de ce mențiunile din cronici luminează unele aspecte și lasă în umbră altele, de ce statutul muzicii în contextul vieții publice apare atît de precis cuantificat prin funcționalitate și nu prin aplecare estetică, de ce muzica orientală oficială (mehterhaneaua) — este atît de mult prezentă și cîntecul sau obiceiurile populare foarte puțin, de ce muzica europeană laică este absentă etc.

O primă întrebare care se ridică în urma analizării materialului rezultat este: ce loc ocupă mențiunile muzicale în cronică? Răspunsul este: foarte mic, dacă înțelegem termenul de „muzical” într-un sens restrictiv, cu referire doar la creație, la opere muzicale, la categoriile muzicii savante; destul de mare dacă acceptăm un conținut foarte larg în care intră tot ce se poate considera ca făcînd parte din ambianța sonoră a epocii: practici muzicale folclorice, semnale sonore, organologie, prezența muzicii în diferite ceremonii laice și religioase, ambientul sonor al orașelor, condiția socială a muzicii și muzicantului etc.

La o analiză a materialului se impune o primă observație — textele nu se situează pe poziții de judecată estetică a muzicii și nu fac referiri sau nu sugerează existența unei creații muzicale de importanță, chiar acolo unde știm că o asemenea creație a existat (în Brașovul și Sibiul secolelor XVII—XVIII, de exemplu). Iar atunci cînd se referă la muzicieni a căror opere ne sînt cunoscute, sau le presupunem, ei nu sînt considerați ca atare, în calitate de artiști, ci prin alte funcții ale lor în societate. Astfel Hieronymus Ostermayer, Daniel Croner, Michael Hermann sînt adesea menționați, dar numai ca membri ai comunității apreciați pentru diferitele lor activități și funcții civile și niciodată ca artiști. Singurul despre care se vorbește în calitate de compozitor, cu măgulitoare cuvinte, este un oarecare Michael Albrich, cantor orașenesc la Brașov prin 1730—40, despre a cărui operă însă pînă în prezent nu știm nimic. Nici chiar muzicienii care au lăsat însemnări personale ca Michael Hermann, Hieronymus Ostermayer nu amintesc de activitatea lor artistică, de locul muzicii în viața lor sau de evenimentele muzicale la care au participat.

² Jacques Le Goff, *Pour un autre moyen âge. Temps, travail et culture en Occident*, Paris, 1977, p. 132.

Foarte numeroase sînt referirile la organistul Michael Hermann, dar nu datorită valorii sale muzicale ci a strălucitei sale cariere politice, a rolului important jucat în istoria cetății timp de două decenii. Jude al Brașovului, diplomat acreditat în repetate rânduri în tratative periculoase cu turcii și tătarii, amestecat în intrigii politice aventuroase alături de Gheorghe Rákóczy al II-lea, al cărui consilier și locotenent princiar a fost, Michael Hermann este foarte prezent în cronicile contemporane. Dar o singură mențiune, autografă se pare, care anunță că în 1637 „în ziua de Sf. Ioan, domnul Michael Hermann a demisionat din slujba de organist”³ și tot numai una dintre notițele necrolog conțin referiri la calitatea sa de muzician. Despre Daniel Croner și Ostermayer nu întîlnim nici cel puțin atît.

Fenomenul nu trebuie să ne surprindă — el nu iese din sfera unei mentalități generalizate pînă tîrziu în secolul al XVIII-lea. Pentru cronicar, fie el boier moldovean sau burghez cultivat din Brașovul prosper, statutul muzicii este bine codificat de tradiție și de normele locale. Membru al unei societăți pe care o crede imuabilă și întemeiată pe ordinea divină, el acordă muzicii funcții stabilite odată pentru totdeauna. Integrată în majoritatea activităților curente, ea este omniprezentă, dar nu apare niciodată singură, ci numai complementară unei acțiuni, nu are semnificație în sine ci numai ca semn. Coborîtă la rolul de fundal, ea face parte din stilul de viață, este un însemn al considerației și prestigiului; funcția ei primordială este aceea de a semnifica și nu cea estetică. Și tocmai pentru că este atît de concret și pragmatic legată de viață, suferă mai puternic condiționările politice și sociale ce antrenează consecințe importante în dezvoltarea ei. De aceea, în peisajul muzical desprins din însemnările cronicărești se întîlnește ca într-un focar întregul fascicole de determinări cărora evoluția istorică și viața publică a țărilor române le-au fost supuse.

În acest context muzica e investită cu funcții diversificate dar ordonate de comandamente sociale imuabile: nevoile obștești și militare de apărare, raporturile interumane și eforturile de a menține o coeziune spirituală și culturală, precum și sfera de interese politice. Dar părăsind considerațiile abstracte, să trecem la o prezentare a cercurilor de teme întîlnite, care poate fi mai concludentă decît generalitățile.

O imagine destul de clară asupra locului muzicianului în societate ne-o poate da condiția sa economică. Cronicile nu reflectă decît întîmplător asemenea aspecte, dar dacă punem în paralel informațiile ce ne dau despre condiția materială a organistilor brașoveni la mijlocul secolului al XVI-lea, plătiți în calitate de angajați ai bisericii la egalitate cu rectorul gimnaziului, și condiția lor pauperă (cca jumătate din salariul clopotarului) la Prejmer în 1843, înregistrăm decăderea lentă dar ineluctabilă a acestei categorii de instrumentiști.

Informații foarte interesante despre altă categorie de muzicanți — cei angajați la curtea domnească a Țării Românești — ne dă Dionisie Fotino⁴. El notează că diferitele categorii de trimbițași „nemți”, „de Focșani”, „ai agiei”, „ai armășiei” au salarii între 16 și 30 de lei lunar, iar „toți mehterii cîte 260 lei pe lună”. Dacă luăm în considerare că scara salariilor slujitorilor, schițată de Fotino, începe cu 4 lei și că media este de 15—20 — un boier cu dregătorie de rangul doi avînd 200 lei realizăm că suma era enormă. Faptul că era nediferențiat distribuită tuturor instrumentiștilor turci și disproporția față de alte salarii arată clar că în acest caz nu talentul sau valoarea artistică erau răsplătite ci calitatea de însemn al puterii, de simbol al bunăvoinței sultanului.

O ultimă categorie de muzicanți ce revine cu oarecare frecvență în consemnările cronicărești este cea a lăutarilor. Țigani robi, după cum se știe, ei erau foarte căutați pentru talentul lor și aveau un preț ridicat în comparație cu cel al altor robi; așa se explică faptul că Grigore Ghica al II-lea, izgonit din capitala sa de războiul ruso-austro-turc care se purta pe teritoriul Moldovei și refugiat în Muntenia, nu are altă grijă decît să facă apel la domn ca acesta să prindă și să-i restituie patru muzicanți fugiți⁵. Dar oricum, spre deosebire de alți robi, legați de pămînt, lăutarii aveau o mult mai mare libertate de mișcare, deplasîndu-se la iarmaroace și tirguri chiar pe o arie foarte largă, pînă în Ungaria și Polonia. Ei erau agenții activi ai circulației repertoriului, cu o

³ [Michael Hermann], *Historische Anmerkungen, In Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt*, vol. VI, Brașov, 1915, p. 50.

⁴ Dionisie Fotino, *Istoria generală a Daciei sau a Transilvaniei, Țerei Muntenesci și a Moldovei*, vol. III, București,

1859, p. 306—307.

⁵ Constantin (Chesarie) Daponte, *Ephémérides daces ou Chronique de la guerre de quatre ans (1738—1739)*, Paris, 1880, p. 370.

mare capacitate de adaptare la stiluri diverse : „La muzica în maniera turcească, grecească, valahă și ungurească sint deosebit de buni și în privința îndeminării lor de a acompania orice dans cu vioara trebuie să te minunezi”⁶. Și Dionisie Fotino subliniază că fama lor a trecut granițele : „ei cîntă și din gură de minune, și fără a avea o învățătură oarecare sistematică compun și cîntece foarte dulci încît și muzicanții Europei îi admiră”⁷. Fotino nu e prea departe de adevăr, căci cu doar cîteva decenii mai tîrziu Liszt le va închina o carte plină de căldură și înțelegere.

Închizînd paranteza privitoare la aspectele materiale să revenim la problema percepției estetice, a judecăților de valoare : absența lor ar părea să indice mentalitatea oamenilor acelor vremuri față de componenta estetică a muzicii. Formule ca „schöne Muteten”, „schöne Musik”, „dulceața cîntecului” sînt mai degrabă sintagme aparținînd vorbirii literare convenționale decît judecății axiologice.

Ar fi însă o greșeală să judecăm aceste formule din punctul nostru de vedere și să le atribuim lipsei de simț estetic al oamenilor acelor vremuri. Abstracte sau palide cum ni se par nouă, ele erau suficiente pentru a trezi în mintea contemporanilor concretizările și asociațiile dorite și țin de atitudini foarte vechi și răspîndite, fiind greu de explicat de pe poziții moderne. Cel mai grăitor exemplu în acest sens este poemul istoric *La prise d’Alexandrie* de Guillaume de Machaut, care conține scene muzicale, tratate în termenii cei mai convenționali, cu toposurile specifice literaturii de curte în formulări care nu trădează cu nimic familiaritatea autorului cu muzica. De aceea, revenind la scrierile cronicarilor noștri, socotim că următoarea notație a lui Nicolae Costin apare ca un moment izolat ; cînd autorul spune : „în trîmbițe zicea ca în bucin muschiceaste”⁸, el subliniază eufonia, compară sonoritatea și maniera de execuție pe două instrumente diferite, remarcă efectul obținut, făcînd implicit o observație estetică. Observația lui Costin este preluată peste cîteva decenii de către autorul unei compilații, dar modificată sau precizată : „zicea în trîmbițe ca în bucin moschicești”⁹, identificînd tehnica de execuție la trompete cu cea folosită la, probabil, cornii rusești (ohotniie roghi) care emiteau cîte un singur sunet și se foloseau numai în cor.

Faptul că Dimitrie Cantemir a fost o conștiință muzicală singulară între contemporani, cu o cultură adîncă, îndeosebi în domeniul muzicii turco-persane, și cu un simț muzical ieșit din comun, este atestat de toate izvoarele. Parcurgerea scrierilor sale cu caracter cronicăresc (*Istoria ieroglifică*, *Înronicul rechimii Romano-Moldo-Vlahilor*, *Vîta Constantin Cantemiri*, *Întîmplările Cantacuzinilor*...) oferă o imagine edificatoare asupra sensibilității și concepției sale despre muzică, asupra vocabularului său specific etc. Ideea principală care se desprinde din diferitele formulări, mai mult sau mai puțin explicate, este aceea a caracterului structurat al muzicii, al unei forme organizate datorate unui proces de gîndire ordonat. În exprimări încă incerte, ideea revine de mai multe ori, semnificînd de fiecare dată aceleași sensuri raționaliste (citatele sînt din *Istoria ieroglifică*) : „glasurile răzsunării precum ca o muzică să fie tocmită să părea”; „tocmit și frumos viersul muzicîi alcătuit”; și mai explicit : „precum a unui organ de muzică toate coardele deodată lovindu-să o răzsunare oarecare dau, însă vreo melodie tocmită și după pravilele muzicîi alcătuită nici cum se aude, puterii aud-zului mai mult îngreșoșere aduce decît plăcere”¹⁰; el își fundamentează astfel concepția, punînd la temelie valorii estetice organizarea materiei sonore. Haosul și întîmplătorul sînt calificate prin „un huiet oarecare, iară vreun glas tocmit nicicum”, „chiote netocmite”. Totodată Cantemir este și primul care introduce în limba română o serie de termeni specifici, muzicali. Chiar „Scara cuvîntelor străine” — vocabularul ce însoțește textul — definește în același spirit melodia ca fiind „cîntare alcătuită”, „frumos tocmită”; „harmonia” este „cîntare dulce după meștersug tocmită”, și „simfonia” — „tot un glas, tocmită la cuvînt, la glas”¹¹. Termenul „simfonia” care este deseori folosit în secolul al XVIII-lea dar numai în sensul lui primar de înțelegere, bună învoială, apare aici pentru prima oară întrebuițat în limba română cu referire la muzică, „ca celor ce din multe strune o cîntare, sau din multe organe o harmonie într-o simfonie fac”¹².

⁶ Frantz Joseph Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, vol. 11, Viena, 1781, p. 147.

⁷ D. Fotino, *op. cit.*, p. 239.

⁸ Nicolae Costin, *Letopisețul Țării Moldovei de la zidirea lumii pînă în 1601*. Ediție cu o Introducere de Ioan Șt. Petre, București, 1942, p. 502.

⁹ Anonim, *Chronica inedită a lui Stephan Logofătul*. Leto-

pisețul Țerei Românești și a Moldovei, I, B.A.R.U.S.R. Ms. rom. 340, f. 123v.

¹⁰ Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*. Text stabilit și glosar de Stela Tomia. Prefață de Virgil Cândea. Studiu introductiv și comentarii, note bibliografice și index de Nicolae Stoilescu. București, 1973, p. 73.

¹¹ *Ibidem*, p. 61, 64, 66.

¹² *Ibidem*, p. 117.

Și pentru că am vorbit de vocabular, să ne oprim o clipă la lexicul lui Cantemir. Este foarte interesant de observat că textul său — indeosebi *Istoria ieroglifică* ce îmbracă haina literaturii de ficțiune — este străbătut de foarte pregnante imagini auditive. Construcțiile fanteziei sale trăiesc prin concretețea sugestiei sonore; personajele sînt caracterizate prin vorbire, sunetul vocii, descrierile se adresează capacității de imaginare auditivă a cititorului; *Istoria ieroglifică* este un mare „scenariu radiofonic” iar lexicul folosit pentru exprimarea acestor imagini sonore este extrem de bogat și expresiv. Tot acest vocabular conferă textului său concretețea imaginilor acustice: a răzsuna, în viersuri tocmît, a buciurna, a șuiera din fluier; alăută, cobză, dobă, clopot, liră, strună, organ (instrument muzical), surlă, cîmpoi, trîmbiță, cernite cîntece, olicăite (tînguioase) cîntece, cîntec de nuntă, cîntec și viers, palinodie (muzică repetitivă am spune noi astăzi), armonie, melodie, simfonie, buhnetul tobelor, firea glasului, viers, tari strigări, iuți chiote, groase huiete etc. După cum se vede o bună parte a instrumentarului muzical uzitat în epocă în această parte a lumii este prezent ca și cîțiva termeni de bază din vocabularul muzicii occidentale, iar în ceea ce privește redarea zgomotelor, cuvintele au o plasticitate aproape onomatopeică. Insistentă revenire a lui Cantemir asupra noțiunii de „frumos tocmîtă”, „armonie”, „după meșteșug tocmîtă”, introduce în ecuație un termen nou — plăcerea estetică, ca rezultat al contactului cu o structură elaborată savant. El este primul și singurul care infringînd prejudecățile păturii culte îi conferă muzicii sensuri superioare. Pînă la el și mult timp după el, muzica a fost și a continuat să fie considerată cu rezerve. Căci în concepția medievală și în ecurile ei prelungite pînă către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, accesul în zonele superioare ale eticului și esteticului era atribuit exclusiv muzicii religioase. Ei îi reveneau înalte misiuni modelatoare, ea era singura considerată aptă a îmbogăți și a înălța spiritul, și orice îndeletnicire muzicală ce nu era închinată glorificării lui Dumnezeu sau relevării prestigiului social era privită cu suspiciune. Practicilor care ieșeau din aceste granițe li se recunoșteau doar o funcție ludică, de divertisment, cu valoare redusă. Dar pentru că orice societate are nevoie și de joc, muzica poate să însoțească viața cotidiană însă în limite „decente” ce nu se cuvenea a fi depășite. Interzicerea cîntecului și dansului în Țara Bârsei în repetate rînduri derivă desigur din aceiași morală austeră; doliile publice la moartea suveranului sau conducătorului local, epidemii sînt și ele un pretext pentru eliminarea pe termen lung a muzicii din viața zilnică, dovadă a statutului ei precar. În această optică se întîlnesc toți cei ce prin poziția lor sînt chemați a cîntări și îndruma oamenii. În primul rînd cronicarii clerici ce se fac ecoul ideologiei bisericii „Pentru cai, ciini de vinătoare, cîntăreți și lăute, pierdem cele veșnice” spunea Matei al Mirelor¹³. Apoi voievozii înțelepți și pătrunși de conștiința misiunii lor, ca Neagoe Basarab, sau cei de o moralitate severă cu tentă religioasă ca de exemplu Constantin Mavrocordat, care „niciodată nu voia să audă instrumente muzicale însoțite de cîntece necuviincioase și molatice. La nunta fiicei sale (...) după multă stăruință din partea boierilor abia a dat voie să cînte din instrumente, însă fără cîntece necuviincioase și obscene”¹⁴.

Este interesant că în portretele voievozilor ce nu au lăsat un nume bun, sau pe care cronicarii vor anume să-i pună într-o lumină defavorabilă, mențiunile depreciative se referă de cele mai multe ori la gustul excesiv pentru petreceri cu muzică și dans, muzica avînd în acest context o conotație negativă. O dovedesc numeroase texte care pun sub sancțiune morală severă aceste inclinații și, implicit, muzica de petrecere. Iată cîteva exemple grăitoare: pe Aron Tiranul, Grigore Ureche l-a pecetluit pe vecie cu cuvintele: „nu-i era grijă de altă, numai afară de a prădarea și dinlăuntru nu să sătura de curvie, de jocuri, de cîmpoiși, carii îi ținea de măsării”¹⁵. (Text preluat aproape neschimbat timp de două secole de Nicolae Costin, Ștefan Logofătul, Vasile Buhăescu Cămărașul, Gheorghe Șineai). Ioan Mavrocordat nu se ocupă de treburile domniei și „noaptea umblă prin tîrg cu veselii și cu jocuri”¹⁶. Despre Scarlat Ghica se spune: „Și așa cu mari strășnicie petrecă această domnie și zicăături, jocuri și plimbări de agiuns”¹⁷. Tragedia lui Grigore Ghica nu pare să fi avut un ecou prea profund în opinia publică, după o cronică versificată care judecă cu

¹³ *Literatura română veche*. Introducere, ediție îngrijită și note de G. Mihăilă și Dan Zamfirescu, vol. II, București, 1969, p. 236.

¹⁴ *Cronica Ghiculeștilor*. Istoria Moldovei între anii 1695-1754. Ediție îngrijită de Nestor Camariano și Arlădu Camariano-Cloran, București, 1965, p. 625.

¹⁵ Grigore Ureche, *Letopiseșul Țării Moldovei*. Ediție îngrijită, studiu, traducere, indice cu glosar de P. P. Poniștescu,

ed. a 2-a, București, 1938.

¹⁶ Ioan Canta, *Letopiseșul Țării Moldovei de la a doua prădă la a patra domnie a lui Constantin Mavrocordat*, B.A.R.S.R., Ms. rom. 238, f. 340^v.

¹⁷ Pseudo-Elnache Kogălniceanu, *Letopiseșul Țării Moldovei de la domnia dintîi și pînă la a patra domnie a lui Constantin Mavrocordat voevod*, B.A.R.S.R., Ms. rom. 62, f. 134^v.

asprime nepăsarea cu care petrecuse: „Ci în toată vremea în veselie / În halai și cu chindie”¹⁸ (chindie fiind muzica turcească, mehterhanceaua). În fine apar aceste versuri satirice care sintetizează sentimentele populare la adresa domnilor fanarioți: „Lăutarii le cânta, și ei de grijă țării nu purta”¹⁹.

Dar cîntecul și jocul păstrează totuși în cotidian, în ciuda dezaprobărilor, un loc însemnat. Cronicarii ne informează despre prezența lor mai cu seamă la logodnele și nunțile domnești, care par a fi evenimentele cele mai sărbătorite. Chiar Dimitrie Cantemir preciza că moldovenii „altă dată nu joacă bucuros, fără numai la nunți”. Mențiunile despre nunți sînt numeroase și detaliate. O nuntă domnească este o sărbătoare trăită de toată colectivitatea; ai impresia că te afli în fața unei serbări de familie amplificate la proporțiile întregii cetăți.

Muzicii în acest context i se atribuia fără îndoială un rol esențial, acela de a crea exuberanța colectivă potrivită festivității. De aceea e nelipsită din relatări și, deși enunțurile sînt eliptice, se poate deduce prezența lăutarilor, a muzicii orientale, a muzicii popoarelor vecine (mai cu seamă atunci cînd unul dintre miri era străin). Întreaga desfășurare pare să fie codificată și condusă după reguli bine stabilite, exprimările cronicarilor implicînd integrarea într-un cadru fix, obligatoriu, bine cunoscut tuturor: „Nu au lipsit nemică din toate podoabe cîte trebuia la veselie ca aceea”²⁰, „cît să cădea la o logodnă domniască”²¹, „care nu s-au făcut altădată”²².

Din ce în ce mai numeroasele și mai detaliatele texte care descriu sărbătorile legate de viața curții, de activitățile domnilor, de ceremoniile și momentele vieții politice atestă creșterea „autorității monarhice” în secolul al XVII-lea. Mai tîrziu, în secolul următor, accentuarea pompei aulice, „mizanscena” de punere în valoare a voevodului, vor fi folosite pentru a masca decăderea acestei autorități în mîna unor domni fanarioți lipsiți de prestigiu real, sau poate ca o modalitate de autoconvingere. În acest proces se amplifică la maximum una dintre funcțiile principale ale muzicii în acea societate și anume aceea de a simboliza gloria și strălucirea puterii politice suverane și a celor ce o reprezentau. Este forma proprie epocii dată funcției de valorizare socială atribuită muzicii, care în interiorul sau în afara palatelor era un element nelipsit din decorul fastuos. Și nu numai domnii fanarioți credeau că majestatea lor va fi cu atît mai reliefată cu cît muzicanții lor vor face mai mult zgomot, căci în întreaga Europă sonoritățile puternice se bucurau de preferințele nobilimii dornice de pompă și solemnitate. În exercitarea puterii sale, stăpînitorul este în mod firesc adus în situația de a-și teatraliza existența, de a se oferi pe sine și curtea sa ca spectacol în fața poporului, pentru care ocazie trebuia pus în valoare la maximum; actele vieții sale devin acte sociale și ele impun reprezentare, solemnitate, decorativism. Domnia devine astfel un mare producător de spectacole. Locul muzicii în această acțiune dramatică care era viața de curte, modul în care se integra ea în stilul de viață al epocii este o problemă esențială pentru înțelegerea evoluției istorice a muzicii noastre.

Nu este de mirare deci că tot ce se leagă de ceremonialul domnesc devine subiectul a tot mai ample descrieri. Dacă pentru secolele XV—XVI notațiile sînt foarte laconice, de la sfîrșitul secolului al XVII-lea începînd, izvoarele se ocupă pe larg de explicarea fiecărei faze a acestui lung și complicat ceremonial, în care tradițiile creștine și de sorginte bizantină se îmbină cu cele locale și cu cele orientale.

Momentul culminant al întregului complex al vieții politice este momentul înscăunării și intrării în capitala țării. Alaiul spectaculos este o manieră de a se prezenta poporului, de a materializa în ordinea sa componenta ierarhică ideală a cetății. Ordinea cortegiilor este consacrată de etichetă și de obiceiul pămîntului și se traduce într-o organizare scrupuloasă desfășurîndu-se ca o friză, într-o succesiune bine stabilită de grupuri, personaje și sonorități. Momentele cheie se desfășurau conform unor norme hotărîte de tradiție și nimic nu trebuia să fie schimbat. Atunci cînd ceva lipsea din ordonanța obișnuită, cronicarul observa și consemna. De pildă, intrarea lui Dimitrie Cantemir în Iași (1710) în grabă, fără însemnele domniei și fără tabulhanca, uimește pe contem-

¹⁸ *Cronici și povestiri românești versificate* (sec. XVII—XVIII). Studiu și ediție critică de Dan Simonescu, București, 1967, p. 188.

¹⁹ Pseudo-Enache Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 192^r.

²⁰ Miron Costin, *Leopiseful Țării Moldovei*..., în *Opere*. Ediție critică (...) de P. P. Panăltescu, București, 1958, p. 121.

²¹ Pseudo-Alexandru Amiras, *Cronica anonimă a Moldovei (1661—1729)*. Studiu și ediție critică de Dan Simonescu, București, 1975, p. 147.

²² Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Românești*, în *Cronicari munteni*. Ed. îngrijită de M. Gregorian, București, 1961, p. 524.

porani²³. Grigore Ghica al II-lea stirnește reprobarea lui Neculce pentru că „n-au venit pre uscat, ca alți domni, ce de la Brăila au șădzut în 2 șeici și au venit tot pre apă, cu multă pofală (pompă — n.n.) dzicind din trimbiță și din naiuri”²⁴, iar sosirea lui Alexandru Moruzi în București în 1793 „cu trâmbițe, iar steaguri și meterhanea ori lăutari n’au fost” este notată de Andronești²⁵. Aceasta este una dintre puținele mențiuni care pomenesc de lăutari în alai. De fapt „toți lăutarii pămînteni” sau, altfel zis, „toată lăutărirea țigănească din București” — nu doar un simplu taraf —, închideau parada „cîntind din vioare, cobze, muscaluri și altele, care face parada veselă”²⁶.

Forma oficială de muzică de ceremonial a devenit, începînd din secolul al XVII-lea, mehterhaneaua (tabulhana, tabulhanea, tambulhana, tubulhana). Timp de aproape două secole, ea l-a însoțit pe domn în toate împrejurările vieții publice. Prezența ei în protocolul curții era reglementată pînă în amănunt și la aplicarea exactă a prescripțiilor veghea vel-armașul, adică un boier de starea întii.

Reflexele condiționate legate de prezența obligatorie a mehterhanelei erau atît de puternic înrădăcinate incît nu le-a fost prea greu unor domni demisi (Dumitrașco Cantacuzino și Constantin Duca) să se folosească de semnificația ei de prerogativă domnească, în scopul înșelării vigilenței publice. De frică să nu fie ucis dacă se află că nu mai e domn, acesta din urmă „S-au ajuns cu turcul, să zică că nu-i mazil (...). Și așa l-au pornit din Iași (...) luîndu-și cu sine tot alaiul domnesc, cu surle, cu tobe și cu steaguri”²⁷.

Dar cronicile relatează și fapte în care muzica mehterhanelei nu mai este asociată cu ideea de glorie ci cu momente crincene, răsunînd ca o sinistră batjocură, asemeni fanfarelor de la Auschwitz : Mihnea al III-lea (în 1658) ucide la un ospăț 30 de boieri opozanți politiciii sale antiotomane, „și-i arunca den case jos pe ferestri, și tabulhanauoa zicea pînă i-au isprăvit pã toți”²⁸.

Mehterhaneaua era necesară și în împrejurări care privesc nu numai pe domn ci și pe delegații puterii sale, demnitarii statului ; prin prezența ei, ea transmitea ceva din puterea suverană celor numiți s-o aplice. Astfel, împărțirea dregătoriilor era urmată de „serenade” ale mehterhanelei la casele boierilor nou numiți, dar cîntecul domnesc nu era gratuit, căci se plătea o taxă „pentru onoarea ce li se face, pentru careta sau armăsarul cu care se trimit pe acasă, și pentru mehterhanea”²⁹. Probabil că existau prescripții diferite pentru componența și amploarea ei, variînd de la o situație la alta iar tentativele de a uzurpa onoruri muzicale ce nu se cuveneau erau condamnate cu asprime. Spune Radu Popescu despre un ban al Olteniei : „Să imputernicise, cit trecea peste măsură, nebăgînd samă pã ceilalți și întru nimica socotindu-i”, iar ca argument adaugă „Și după aceasta să ia cineva seama că să mărise : căci, în vrîme ce s-au dus (...) la Craiova, nu s-au dus ca alți bani de mai naintea lui, smeriți, ei cu mare pompă s-au gătit, cu slujitori mulți den București (...) cu trâmbițe, tobe, surle”³⁰. Judecata cronicarului amintește de admonestările atît de dese în Franța și Italia împotriva ostentației și luxului burgheziei bogate ce încerca să imite fastul aristocrației. Singurul care avea dreptul de a conferi unui ales asemenea cîntec era domnul. Se citează de exemplu recompensarea unui boier pentru un serviciu adus : „I-au mulțumit Mihai vodă de slujba ce i-au făcut și l-au înbrăcat cu contes cu sobol și șlic de sobol și cu tot alaiul domnesc, l-au dus la gazdă, cu surle, cu dobe”³¹.

Și pînă la apariția mehterhanelei, domnii aveau formații de muzicanți atașate curții, dar profilul lor este incert. Sînt menționați buciumași, surlari, trimbițași, se vorbește de tobe, și de fluier dar care era componența formațiilor, dacă erau omogene sau eterogene, ce repertoriu aveau, sînt aspecte neclucitate.

Din toate datele, ideea unor formații deosebite de trompetiști nu e de respins, iar o mărturie mai clară, dar tîrzie — de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea³² — atestă că existau în București o serie întreagă de fanfare aparținînd fiecărei arme sau categorii de slujitori domnești, care participau

²³ *Cronica Ghiculeștilor* ..., p. 77.

²⁴ Ioan Neculce, *Lelopiseșul Țării Moldovei*, în *Opere*. Ediție critică și studiu introductiv de Gabriel Ștrempel, București, 1982, p. 695.

²⁵ *Însemnările Androneștilor*. Publicate cu un studiu introductiv de Ilie Corfuz, București, L.A., p. 30.

²⁶ D. Fotino, *op. cit.*, p. 262.

²⁷ *Lelopiseșul Țării Moldovei de la Istratie Dabija pînă la pomnia a doua a lui Antioh Cantemir 1661—1703*. Editat de C. Giurescu, București, 1913, p. 97.

²⁸ Radu Popescu, *op. cit.*, p. 385.

²⁹ D. Fotino, *op. cit.*, p. 263.

³⁰ Radu Popescu, *op. cit.*, p. 407.

³¹ *Lelopiseșul Țării Moldovei de la Istratie Dabija* ..., p. 68.

³² D. Fotino, *op. cit.*, p. 254—257.

la parăzi. Componenta nu este precizată dar e probabil să avem de-a face cu formații numai de trompeți sau alcătuite tot din instrumentele cunoscute.

Cu atât mai mult prezența unui corp de trompeți pe lângă domn se dovedește foarte probabilă, se vorbește adesea de „trimbiceri leșești”, „nemțești”, „domnești” sau „de Focșani”. Printre acuzațiile înfățișate de Cantacuzini la Poartă împotriva lui Brîncoveanu figurează și faptul că „la Viena a pus de i-a făcut trimbite de argint, astfel cum nici Sultanul a avut vreodată”³³.

Căci Brîncoveanu iubitor de pompă aulică nu trebuie să fi pregetat în fața unui asemenea lux, care ridica faima curții sale. Prestigiul de care se bucura trompeta, ca instrument prin excelență de curte, este bine cunoscut; trompeții constituiau între muzicanți o „castă” și erau atașați serviciului personal al regilor și altor înalte personaje. Găsim numeroase și interesante mărturii în acest sens și în cronici săsești; prinții și papii fac schimb de scrisori prin trompeții lor, aceștia preced pe solii importanți sau duc mesaje secrete; era obiceiul de a respecta „caracterul de trompet”, dar turcii și tătarii — după cum povestește N. Bethlen — nu prea cunoșteau aceste tradiții cavaleresti și prinzind un asemenea trompet-sol aparținând ambasadorului Angliei, vrînd să-l jefuiască de „haina superbă pe care o purta și de trompeta sa de argint”³⁴, l-au ucis. Mai există și alte relatări din care se vede cum bieții trompeți plăteau uneori cu viața poziția lor privilegiată, executați cu mare pompă în piața publică atunci cînd aduceau vești proaste sau cînd transmiteau solii de la vrăjmași.

Istoria reține doar momentele culminante nu și cotidianul, cu rutina sa. Totuși ecourile vieții obișnuite străbat uneori, foarte rar, în cronicile muntenesti și moldovenesti, căci nu intrau în sfera de interes a unei istoriografii boierești care privea lumea printr-o optică discriminatorie; mult mai des apar în cronicile transilvănene, emanații ale mentalității unei burghezii legate de viața zilnică a cetății, de care nu se distanța și pe care dimpotrivă, o trăia nemijlocit. De aceea și mențiunile despre obiceiurile populare, divertismentele mulțimii sînt mai numeroase și surprind o naivitate care nu și-a pierdut încă rădăcinile rustice. Astfel, cronicarii transilvăneni menționează sărbătorile breslelor, calfele de jocari dansează dansul spadei în fața casei judei Brașovului și cele de cismari pe cel al cercurilor, se vorbește despre motete cîntate la casele notabililor sau în turnuri, de serenade oferite profesorilor de către elevi, despre mersul cu steaua sau dansul de Sf. Ilie; despre hore, petreceri populare.

Una dintre temele bogat ilustrate de material inedit, oferind noi puncte de reper și premise pentru cercetări, este cea a muzicii practicate în biserica evanghelică în secolele XVI—XVIII, important capitol de istorie a umanismului transilvănean contaminat de amplul suflu al Reformei. Bineînțeles, în paralel întîlnim și referiri la muzica de rit ortodox în toate cele trei provincii românești, cum era și firesc într-o epocă impregnată de spiritualitate creștină; omniprezentă, ea servea drept însoțitoare necesară actelor vieții sociale și, simetric, faptele prozaice ale vieții cotidiene, nu se opreau la ușile bisericii. Aceasta servea drept refugiu în fața primejdiei, drept hambar pentru zile de restriște, forum al parohiei sau loc de întîlnire. O vastă rețea de raporturi interumane se regăsea între zidurile bisericii. Oamenii veneau la biserică să se roage, dar și să se întîlnească, să ale ultimele noutăți, să participe la viața comunității.

Fără îndoială că această centrare a vieții cotidiene în jurul bisericii era mult mai accentuată în Transilvania datorită acțiunilor duse de stăpînirea habsburgică pentru atragerea la catolicism a locuitorilor de alte confesiuni și a rezistenței acestora.

În Țara Românească și Moldova rolul diferit al bisericii, mai contemplativă, mai puțin implantată în viața zilnică, este confirmat și de perspectiva cronicarilor. Este un dat acceptat de toți că orice om al acelor vremi era perfect familiarizat cu ceremonialul, că el cunoaștea în detaliu tipicul și că această cultură religioasă constituia pentru el un reper precis în viziunea sa despre lume.

Mențiunile sînt laconice, ca de la sine înțelese, căci nu era nevoie de explicații, orice cititor contemporan știind la ce se referă chiar și mențiunile cele mai eliptice. Chiar și fixarea în timp a unei date istorice se făcea printr-o referire la o sărbătoare: Gheorghe Ștefan îl goneste de pe tron pe Vasile Lupu „tocmai în ziua cîndu cîntă biserică canonul sfîntului Andrei de la Crită”³⁵.

³³ Dimitrie Cantemir, *Evenimentele Cantacuzinilor și Brîncovenilor din Țierr'a Muntenesca*. Publicate și însoțite cu o uă prefață și unu glosaru de G. Sion, București, 1878, p. 21.

³⁴ *Mémoires historiques du Conte Bethlen-Niklos contenant l'histoire des derniers troubles de Transylvanie*, vol. III, Amsterdam, 1738, p. 34.

³⁵ Miron Costin, *op. cit.*, p. 136.

Și cu toate acestea, oricât ar părea de ciudat, cronicarii nu sînt preocupați de istoria bisericii (cu excepția cronicilor cu caracter bisericesc), de evoluția ei, de momentele succesive ale devenirii ei. Mai degrabă o consideră ca o prezență încadrată în contextul larg al etapei istorice respective, fără a-și opri privirile mai îndelung asupra ei; așa se explică de pildă că un proces atît de important ca „rumânirea” cîntării nu se reflectă decît prea puțin în texte, iar repertoriul menționat este încadrat întotdeauna într-o descriere de ceremonial — aulic indeobște — ca un element decorativ mai degrabă decît spiritual.

Și totuși, într-o asemenea relatare neutră găsim o informație de un interes excepțional privind cîntarea în limba română în cultul ortodox din Transilvania la mijlocul secolului al XVII-lea. Relatează din Sibiu, în 1660, Kereszturi de Dobo în jurnalul său ³⁶: „A fost înmormîntat domnul Peter Bajlmocz, deoarece ținea credința «valahă», cu un cortegiu funebru valah, astfel: la locuința lui s-a săvîrșit, cu luminări de ceară aprinse, chiar slujba de înmormîntare în limba română (...). De la locuința sa, mortul a fost dus cu cîntece românești și sunet de trimbiță la cimitirul mănăstirii fericeii Elisabeta” ³⁷. Fragmentul este semnificativ din două puncte de vedere: 1) el confirmă o dată mai mult unitatea spirituală a întregului popor român de-a lungul istoriei sale în pofida granițelor vremelnice; 2) oferă un nou jalon în istoria procesului de „rumânire” a cîntării cultice. Dacă pînă astăzi se știa (după Paul din Alep) ³⁸ că la curțile domnești de la Iași și Tirgoviște răsuna unele cîntări în românește în 1653; și se mai știa că la 1710 s-a oficiat prima oară o slujbă integral în românește, la București ³⁹, fragmentul de mai sus stabilește că în 1660 în Transilvania se cînta slujba înmormîntării, probabil integral, în românește, ceea ce presupune traduceri și practică anterioare acestei date. Se împinge astfel cu o jumătate de secol mai devreme perioada general acceptată ca fiind aceea a introducerii limbii române în cult.

Cum am mai spus, un capitol foarte bogat în date neexploatate încă de muzicologie, este cel al repertoriului coralului protestant în secolele XVI—XVIII în biserica evanghelică săsească din Transilvania. Cultura muzicală a sașilor — care știm că era bogată — se reflectă în cronici, numai prin această categorie de muzică și nu prin muzica laică. Asupra importanței pe care muzica o avea în cultul și în sistemul educațional protestant nu e nevoie să mai insistăm; ea este bine-cunoscută și a fost fundamentată de însuși Luther în numeroase scrieri. De aceea nu este de mirare că un bun cîntăreț era atît de valoros pentru comunitate, încît în 1653 pastorii se plîng Universității saxone că în localitățile mai mici „bietii oameni (...) sînt siliți să stea alături chiar de iobagi dacă aceștia știu cînta, calitatea aceasta făcîndu-i să valoreze cît un învățător sau cantor” ⁴⁰, dovadă că pînă și prejudecățile de clasă cădeau în fața imperativelor muzicale.

În centrele bogate, bine dotate, existau capele organizate și se căuta o diversificare cît mai mare a repertoriului. Scrierile cronicarilor brașoveni conțin numeroase detalii pline de savuroasă autenticitate despre practicarea muzicii: cîntarea colectivă a coralelor, monodică, simplă — ghidată de un discantist — alterna cu piese corale polifonice complexe, cu arii vocale și instrumentale, cu piese de orgă și cu vechi imnuri gregoriene rămase în uz pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Corul elevilor gîmnaziului german condus de cantor — care era și profesor — acompaniat de formații instrumentale — cînta un vast repertoriu de motete, arii, cantate. După cum se vede era o „orchestrație” destul de variată. Organistii și cantorii trebuiau să facă față tuturor cerințelor muzicale ale orașului; cantorii aveau o pregătire multilaterală, adeseori academică și conform obiceiului timpului asigurau atît execuția cît și compoziția lucrărilor ocazionale pentru necesitățile ceremonialului și ale vieții publice; ei instruiu și conduceau formațiile gîmnaziului și citeodată și formația de suflători (turmeri) a municipalității. Erau, de fapt, adevărații conducători muzicali ai urbei.

³⁶ Dimitrie Kereszturi de Dobo, *Acta dierum, sub quibus illustras principes Georgius Rákoci et Achatium Barczai una cum suis adherentibus intra et extra civitatem Szeben super regimine regni Transylvaniae contendunt*, în *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu, 19, 1-2, 1884.

³⁷ „Dominus Bajlmocz Peter tumulatur, qui quia valachorum confessionem fuit secutus, cum exequiis valachicis funeratur taliter: in suo hospitio ardentibus cereis candellis celebratur ipsa concio per idioma valachicum (...) exposit ducitur cantu valachico et inflato tubatum sonito ad coeme-

terium monasterii beatae Elizabethae”.

³⁸ Călătoria lui Paul de Alep, în *Călătoria străini despre țările române*, vol. VI, București, 1976, pp. 63, 122 și urm.

³⁹ Gheorghe Globanu, *Muzica bisericească la români*, în *Biserica ortodoxă română*, nr. 1-2, 1970, p. 170.

⁴⁰ Johann Simonius, *Pöttek az Erd. Orsz. Emlékek X és XI-ik kötetéhez* (Complecare la monumentele Țării Transilvaniei), în *Erdélyi Országgyűlés és emlékek* (Actele Dietei Transilvaniei), Budapesta, 1888, p. 444.

Croniclele ne oferă o listă importantă de nume din Țara Birsei și Sibiu, care nume, chiar dacă nu au lăsat urme în istoria muzicii, constituie argumentul și temelia unei activități substanțiale și atestă pulsația continuă, neîntreruptă a unei vieți muzicale bogate.

Ceea ce ne transmit mai prețios cronicile este un tezaur de repertoriu curent; o continuare a cercetării la sursele muzicale ar duce la concluzii foarte interesante și poate constitui un studiu cu largi ramificații culturale, oglindind nu numai realitățile specifice ci și rețeaua raporturilor ce legau civilizația transilvană de celelalte focare ale culturii românești, de Europa centrală, de umanismul Reformei. După cum, relevarea variantelor locale ale coralului — gen situat la granița dintre scris și oralitate — generate în mod firesc de variabilitatea oricărui stil melodic viu și funcționând prin alunecare din aproape în aproape în configurații tot mai depărtate de prototipul provenit din nucleul tradițional, poate duce la concluzii interesante cu privire la contribuția Transilvaniei la dezvoltarea muzicii europene în epocă, pe de o parte, și la cunoașterea mai completă a culturii regionale pe de altă parte. Totodată studiul coralului își poate vădi interesul și prin pătrunderea sa în repertoriul muzical românesc, așa cum posibilitatea a fost demonstrată de Gheorghe Ciobanu pe un exemplu concret ⁴¹, cercetarea putând fi continuată și extinsă.

Ne oprim aici cu prezentarea referințelor muzicale conținute în paginile cronicarilor; am lăsat deoparte, și pentru că le-am prezentat mai pe larg cu alte ocazii ⁴², trei teme bine ilustrate de informații: este vorba de muzica cu funcție de semnal — semnale instrumentale și vocale — fenomen muzical și în aceeași măsură social foarte prezent în cronici; de datele numeroase despre clopote — găsim un adevărat „cult al clopotelor” simbol al independenței lor municipale la cronicarii sași — și de unele referiri, mai sărace, cu privire la construcția de orgi. Chiar și așa, recolta este, după cum se vede, bogată, diversă, suficient de cuprinzătoare din punct de vedere muzical. Ea oferă o bază informațională pentru numeroase zone ale istoriei muzicii noastre și din relațiile extrase unele sînt de mare interes: au ieșit la lumină cîteva zeci de nume noi de psalți, organiști, cantori; ne-am îmbogățit cunoștințele despre orgile și clopotele din Transilvania, despre instrumentele muzicale în uz, despre unele genuri folclorice văzute în acel stadiu istoric și despre obiceiuri azi dispărute, despre limba română în cult, despre locul muzicii în ceremonialul aulic și în viața publică, despre statutul social și economic al muzicanților, despre repertoriu, despre concepția privitoare la muzică a oamenilor acelor timpuri etc. Dar esențial este că în aceste mărturii contemporane pulsează o viață intensă, încărcătura de emoție a evenimentului trăit nemijlocit și că ele oferă cercetătorului sensibil mai mult decît informația crudă, parfumul autenticității. Relatările pot greși în folosirea unui termen muzical, dar nimic nu poate înlocui adevărul spiritual pe care-l reflectă, mentalitatea, complexul socio-cultural din care provin. De aceea ele nu ne îmbogățesc numai cunoștințele concrete despre o epocă îndepărtată și greu sesizabilă cu un sistem clasic de criterii muzicologice, ci deschid orizonturi către o metodologie istorică mai largă și mai nuanțată. Căci formele de manifestare muzicală difuze, polimorfe și polisemantice menționate în cronici nu se lasă decodate decît prin dezvoltarea mecanismelor și raporturilor lor cu lumea exterioară, așa cum le-au resimțit și gîndit contemporanii lor.

Aici mi-am propus să înfățișez doar materialul de bază și un început în acest dificil și vast proces de interpretare și valorificare a izvoarelor istorice ale muzicii noastre vechi.

⁴¹ Gheorghe Ciobanu, *Introducere, în Muzica instrumentală-vocală și psaltică din secolele XVI–XIX*, București 1978, p. 20–21 („Izvoare ale muzicii românești”, 11).

⁴² Elena Zottoviceanu, *Practici muzicale legate de ceremonialul domnesc și de viața publică a orașelor, oglindite în cronicile românești*, în *Studii și cercetări de istoria artei, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie*, t. 26, 1979; idem, *Muzica și viața socială în Brașovul secolului al XVIII-lea în Studii și cercetări de istoria artei, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie*, t. 31, 1984.

CLIMAT MUZICAL ȘI VIAȚĂ COTIDIANĂ ÎN CORESPONDENȚA MUZICIENILOR ROMÂNI (I)

de LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

In genere, scrisorile sînt elaborate de autorii lor și trimise, de cele mai multe ori, fără gîndul că vreodată, cineva, le va copia și comenta, le va „trimite” mai multor destinatari decît aceleia inițial. Însă uneori scrisorile sînt donate sau vîndute fondurilor publice de urmașii sau deținătorii — aproape nicicdată anonimi — care au dorit prelungirea, „supraviețuirea” acelor autori, poate și a lor, a intermediarilor, în memoria contemporanilor și generațiilor viitoare, ei devenind intermediari între marele public și figurile preceminente ale muzicii românești. Este un *act cultural* și, totodată, argumentul care contribuie hotărîtor la îndepărtarea oricărei ezitări a cercetătorului în fața unor arhive devenite publice. Sînt arhivele unei istorii așa-zise „minore”, istorie epistolară, adeseori de cerc foarte restrîns, familial, istorie închisă în scrisori de dragoste, de afaceri, de probleme de fiecare zi, dar cîteodată de impresii fugace și notații fine, pătrunzătoare, asupra muzicii.

Arhivele de familie ale muzicienilor noștri nu au fost cedate sau donate, ori puse în circulație, prin studii și cataloage. Fără îndoială că aceste scrisori trebuie privite ca elementele unui întreg pierdut, lacunar oricum, discontinuu; dar luate fiecare în parte — în marea lor majoritate —, aceste piese documentare pot avea o lumină proprie care se răsfrînge și asupra golurilor și creează punți de legătură. Chiar dacă adeseori cercetarea întîrzie asupra „tramei evenimentelor” care poate fi nu numai dedusă, ci de-a dreptul desprinsă din lectura acestor pagini de corespondență, calitatea lor cea mai prețioasă rezidă totuși în sugestionarea cititorului, condus fără voie spre descoperirea atmosferei spirituale în care au trăit autorii lor.

Din fondurile de corespondență aflate în păstrarea Bibliotecii Academiei R. S. România, am desprins o sumă de scrisori trimise sau primite de muzicienii români, scrisori în care străbat noi rezonanțe ale unor vieți și evenimente adeseori tumultuoase petrecute într-o largă perioadă de timp, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului XX. Prin lectura lor se conturează cîteva categorii de corespondență, aceste documente atît de fragile și de spontane sugerîndu-ne totodată și o desfășurare tematică: relațiile muzicienilor cu intelectualitatea timpului (scriitori, pictori, critici); turneele de spectacole și concerte (amintite în scrisorile interpreților, compozitorilor, organizatorilor); în sfîrșit, notațiile, speranțele și meditațiile, gîndurile compozitorilor despre creația muzicală românească.

Perspectiva ce i se deschisese muzicii românești, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în orientarea ei către înfăptuirea școlii naționale, avea ecou și în rîndurile intelectualității române. Biografiile unor personalități ale culturii noastre ca Nicolae Iorga, Ion Luca Caragiale, Barbu Șt. Delavrancea, V. A. Urechia, Al. Vlahuță cuprind numeroase date care consemnează interesul acordat muzicii, progresului ei, destinele creațiilor românești fiind susținute prin scris, prin conferințe, printr-o directă colaborare cu muzicienii timpului, prin acte și acțiuni izvorîte de cele mai

multe ori din imboldurile prieteniei. Este momentul cind D. G. Kiriac — intemeietor de școală națională — își preciza ideile, formindu-se la Schola Cantorum din Paris, și se pregătea să-și pună întreaga știință și energie în folosul artei și educației muzicale din România.

Din această perioadă se păstrează numeroase scrisori adresate lui D. G. Kiriac, în cea mai mare parte editate, cum sînt de pildă cele scrise de Al. Vlahuță¹. Citeva însă, dintre cele nepublicate (29, din fondurile de corespondență de la BARS R), mai află o „rezonanță nouă”, personală. Astfel, scrisoarea trimisă în 1893 de Gheorghe Cernescu, „Secretarul Facultății de Drept”: „Dulcele nostru Mascagni, Aseară am avut o splendidă sărbătoare a « Poporului » — cu lume multă străină și bună la Ateneu. Vlahuță, Vrancea (Barbu Șt. Delavrancea — n.n.) și D-nul Urechia au vorbit în folosul tău îndoit, pentru că pe de o parte s-au strîns ceva bani, din cari îți trimit astăzi 500 fr. — restul de 200 și ceva peste citeva zile —, iar pe de altă parte te-au făcut cunoscut tutulor d-acilea. De la Vrancea a ținut o dizertație: « Un nou Poet ». Ghici cine e? A citit multe din poeziile lui, pe cari lumea le-a primit cu cele mai entuziaste aplauze. (...) La sfîrșitul serbării ne-am retras, în frunte cu Gherea, în pasagiul Vilagros și am stat la bere pînă la 1 noaptea. S-a glumit și s-a vorbit (...). Caragiali și mai ales D-nul Urechia se întreceau în vorbă. Noi tineretul ședeam în extrema stîngă a șirului de mese, alături de Ghiță și Vlahuță, și aproape tăcuți, cu ochii umezi de atîtea impresii cari ne-au răscolit cei mai frumoși ani trăiți împreună, spuneam cite o vorbă, ne încercam să mai ridem — și mai des imaginam gînditori vreo arie din ale tale... Ce n-am fi dat să fii cu noi!... Ei, dar o să vii tu — și atunci vei fi mai aproape de noi decît ai fost, o să te iubim și mai mult, chiar dacă împrejurările vieții ne-or despărți, pentru că ai să fii musicant mare, mare cit n-o să te cuprindă numai țara noastră. (...) Rupe din odihnă citeva minute și îmi răspunde de primirea celor 500 fr. trimiși azi (...)”².

Poetul „Ghiță”, „noul Poet”, pare a fi Gheorghe Proca intrucit, din aceeași perioadă, datează o scrisoare semnată de el: „Kiricuță dragă, După ce că ești așa departe, mai trebuie să se amestece nu știu ce care să te ție la distanță. Noi nu ne-am învrednicit să-ți scriem uneori de necazuri, alteori de lene și de cele mai multe ori pentru că nu aveam să-ți spunem nimic mai deosebit, nici despre noi, nici despre ai noștri. (...) Azi dimineață au plecat Delavranceii la Paris pentru citeva zile, ca de acolo să se ducă unde i-or recomanda doctorii lui Barbu care e cam bolnav. (...) Pînă la 9 august mai sîntem în Buc(urești). Pe urmă, peste vreo 3 zile, în Elveția, la Lucerna, de unde o să-ți scriem ca să știi unde să ne cauți cînd îi veni cu un geamantan de cîntece, toate nouă pentru noi. Trebuie să fi scris multe și frumoase; nu mai ai nevoie de « cuvînte » românești pentru muzica ta? Nu că ași putea să-ți dau eu gata chiar acum oricît de puține, dar ca să știm ce mai face Musicus (al) nostru, care la Paris trebuie să crească mare, mare pînă la celebritate (...)”³.

Hărnicia lui D. G. Kiriac era recunoscută. „Inteligent, cîstit și activ” — îl definește Pompiliu Eliade într-o scrisoare pe care i-o adresează în 1897: „(...) De ce nu vii la Compiègne? Te-aș chinui, știi tu cu ce? Cu citirea cîtorva capitole din teză! Vîno. Nu mă împiedici din lucru, căci cum mă adresez unui om inteligent, cîstit și activ, nu mai trebui să-i spui: că nu-i voi da decît ceasurile mele liberé. De altfel, tu găsești oricînd ceva de făcut, chiar la Compiègne. Vîno. Voi înmulți pentru tine ceasurile mele libere (...)”⁴. Și un fragment dintr-o altă epistolă, expediată în preajma unor sărbători de iarnă de o corespondentă, Ileana, pe care nu am putut să o identificăm, îi releva sirguința la studii: „Prietene, poporul (prietenii — n.n.) te salută cu drag și se bucură de viața (pe) care o duci și de binele ce te așteaptă. Nu ne putem opri de-a nu scoate din sirguința și munca ta de-acum realizarea unui viitor frumos. (...) În astă sară o să ne adunăm la Ghiță, lipsa ta o să (o) simțim fiecare, dar parcă-i vîd cum o să se înveselească aducînd vorba de viața ta de școlar. În astă sară vom inchina cu drag în sănătatea ta și a profesorului;

¹ Constantin Brăiloiu, *Scrisorile lui Alexandru Vlahuță către D. G. Kiriac*, București, 1935; D. C. Kiriac, *Pagini de corespondență*. Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Titus Molescu, București, 1974.

² Gheorghe Cernescu către D. G. Kiriac, București, 19 aprilie 1893. BARS R S $\frac{1}{DCXXX}$.

³ Gheorghe Proca către D. G. Kiriac, București, 27 iulie, i.a. (1892—1898). BARS R S $\frac{3}{DCXXX}$.

⁴ Pompiliu Eliade către D. G. Kiriac, Compiègne, 24 iunie 1897. BARS R S $\frac{2}{DCXXX}$.

și m-aștept să-mi scrii cum vi-i iarna p-acolo și petrecerile. Pe la noi iarna-i cumplită. Îți urez succes la examene. Primește de la întreg poporul urări de noroc și trai bun”⁵.

Fondurile Bibliotecii Academiei R. S. România păstrează puține scrisori adresate de muzicieni poezilor. Îndeobște, creatorii de muzică din toate timpurile au utilizat texte poetice intrate în circuitul lecturii, consacrate, de multe ori știute pe de rost; mai rare sînt cazurile în care, contemporani fiind, fie compozitorii, fie poezii, să aibă năzuința de a-și uni talentele, elipele de inspirație pentru săvîrșirea unei lucrări comune. Astfel de propuneri nu am întîlnit în documentele cercetate, doar numai dorința compozitorului de a-i fi aprobată truda în „traducerea” muzicală a unor versuri dinainte tipărite. Astfel, o scrisoare a lui Titus Cerne, din Iași, către George Coșbuc, la 1901 (Fondul „George Coșbuc”): „Stimate Domn, Am citit versurile intitulate *Imn studentesc*; știu că și alții le-au pus deja în muzică. Aceasta însă nu m-a împiedicat de a încerca să le pun și eu, și am chiar credința a fi reușit să le dau o muzică potrivită caracterului și destinațiunii lor. Știu de asemenea că la noi s-a stabilit obiceiul de a se imprima lucrările muzicale fără ca compozitorii sau editorii să se îngrijească de o prealabilă autorizațiune a autorului textului. Cred însă că e mai potrivit a face altfel și, înainte de a da publicității această lucrare, a vă ruga să-mi răspundeți dacă nu ați avea ceva de obiectat în această privință. Vă rog în același timp a-mi răspunde și în privința unei alte poezii, intitulată *Rugăciune*, poezie ce ați publicat în *Vatra* și pe care nu am mai regăsit-o în volumele tipărite. Această rugăciune, scrisă pentru cor bărbătesc (de altmîntrelea ca și *Imnul studentesc*), a fost deja cîntată într-un concert (...)”⁶. Sau o altă scrisoare, tot din Iași, adresată lui Octavian Goga de Eduard Caudella (Fondul „Octavian Goga”): „Onorate Maestre, Mi-am permis a face muzica la frumoasele Dv. poezii *Noi, Latinitatea strigă din tranșee* și *Zadarnic*, care au fost publicate în ziarul nostru *Evenimentul*, și am onoarea a Vi le trimite pentru Cînt și Piano, sperînd că vor avea aprobarea Dv. Totodată, vă rog să nu vă supărați c-am scris la poezia *Noi* cuvîntul *La* deoarece am văzut că Dv. singur începeți *șase versuri* cu *La noi*, prin urmare mi-am permis să fac această mică schimbare la titlul cîntecului, mai ales că și ritmul muzical ciștigă la această schimbare. Rugîndu-Vă, onorate și strălucite Maestre, să primiți cu această ocaziune expresiunea înaltei mele considerațiuni, rămin al Dv. admirator (...)”⁷. (La acea dată, în anul 1916, Eduard Caudella împlinea vîrsta de 75 de ani, pe cînd Octavian Goga avea numai 35; amîndoi, însă, cunoscuseră consacrară artistică). Către Iași se îndrepta, în anul 1909, o mai mult decît amabilă invitație, o scrisoare de colaborare trimisă de Nicolae Iorga celui cu care avea afectuoase legături spirituale, Theodor T. Burada: „Dragă domnule Burada, N-ai vrea să ni spui și nouă la Văleni pășaniile d-tale prin depărtata Asie, unde te primbli tot așa de ușor ca și prin grădinița de la Văleni? Se roagă ascultătorii cursurilor de vacanță și secția de aici o dorește. Îmi permit a te ruga și eu. Românii de aiurea, cari vin aici, trebuie să vadă pe cel mai zdravăn septuagenar și pe cel mai neobosit excursionist al României. Bilet de drum îți dă ginerele, iar de găzduire vom vedea noi! Și vei trage și o doină de cele cu draci (draci bătrîni și buni, că dracii cei de azi n-au nicio drăcie întrînsii!). Primește, te rog, salutările cele mai bune de la N. Iorga”⁸.

În fondul de corespondență „Barbu Șt. Delavrancea” se găsesc numeroase scrisori adresate pianistei Cella Delavrancea, sau scrise de ea, scrisori care datează, cele mai multe, din perioada studiilor sale la Conservatorul din Paris (primul deceniu al secolului nostru), și altele mai puține, de mai tîrziu. În casa părintească, Cella Delavrancea cunoscuse renumiți oameni de litere, pictori, muzicieni, artiști, ei înșiși admiratori ai talentului ei muzical, dintre care mulți i-au rămas de-a lungul timpului prieteni devotați. Deși pe parcursul studiilor înregistrase aproape numai succese, un prim eșec îi aducea tatălui ei o mare mîhnire. Iată rîndurile pe care Barbu Șt. Delavrancea le adresează pianistului George Boskoff, în 1905: „Dragul meu, Mi-ar părea foarte rău ca să nu te găsească sincerele mele mulțumiri pentru scrisoarea d-tale care mi-a mers la inimă și a picat pe

⁵ „Ileana” către D. G. Kliac, București, 23 decembrie.

f.a. (1892–1898). BARS R S $\frac{5}{DCXXX}$.

⁶ Titus Cerne către George Coșbuc, Iași, 18 martie 1901.

BARS R S $\frac{21}{CLXXVIII}$.

⁷ Eduard Caudella către Octavian Goga, Iași, 13 ianuarie

1916. BARS R S $\frac{96}{CDLXXXVII}$.

⁸ Nicolae Iorga către T. T. Burada, (Vălenii de Munte),

13 iunie 1909. BARS R S $\frac{31(1)}{CDLXXIX}$.

rana mea ca o picătură alinătoare. Mărturisese că m-a durut — și m-a durut adine — nedreptatea ce cu voe sau fără voe s-a făcut copilului meu. Îi cunoșc bine natura ei impetuoasă și sufletul ei pasionat de dreptate ca să nu-mi închipui cit a trebuit să sufere. Și suferința ei nemeritată mi-a însușit pe-a mea tot așa de puțin meritată. Am avut însă și o serie de mingii: 1^o Duvernoy, după ce a terminat Cellica, i-a zis: « je suis ravi, mon enfant »; 2^o Nozière — pe care nu am onoarea a-l cunoaște — apreciază astfel, în notele sale, pe nenorocoasa concurentă: « Delavrancea, joli jeu, de la force, de l'agilité, du brio: un premier prix »; 3^o Un « premiu de Roma », din sală, a venit la Cellica, i-a luat amindouă minele și i-a zis: « M^{lle}, parmi les 26 concurrentes vous êtes la seule musicienne (desigur a exagerat), je vous en félicite »; 4^o Cea din urmă, și nu cea mai mică dintre mingii, a fost, scumpe d-le Boskoff, scrisoarea d-tale. Nu mă obicuisem încă cu amărăciunea mea; rindurile d-tale, pline de o nobilă revoltă, m-au convins că trebuie să uit. Îți mulțumesc. Te rog să crezi însă că nu am resimțit nimic contra nimănui personal. Iubesc atît de mult Franța și pe genialul ei popor că am înghițit cu resignare brutală inechitate a comisiunei, pentru motivul că comisiunea era compusă din francezi. Dacă vei citi discursul meu, pronunțat într-un moment de oarbă svăpăre a unei tinerimi generoase dar uluite, te vei convinge că a trebuit să am mare curaj și nemărginită iubire pentru geniul francez ca să vorbesc cum am vorbit. Franțuzeasca mea e plină de greșeli, dar inima mea n-a greșit niciodată cîntă marelui popor de la care îmi veni, zilele acestea, cea mai mare durere a mea. Încă odată îți mulțumesc și-ți string mina cu dragoste și prietenie”⁹.

Din aceeași perioadă există (în fondul de corespondență „I. L. Caragiale”) două ilustrate trimise tinerei pianiste de Ion Luca Caragiale. Ambele au fost expediate din Berlin. Prima îi este adresată în țară, unde pianista se afla un vacanță: „Să trăiești! Noroc să-ți dea Dumnezeu că minte ți-a dat! Caragiale. Vizat Margo”¹⁰. A doua îi este expediată la Paris, pe adresa „Melle Cellica Delavrancea. Premier Prix du Conservatoire de Paris”: „Atîtea bucurii și triumfuri cite flori pe acest cîmp!”¹¹ (ilustrata reprezintă un cîmp de zambile în floare). Și tot din acea vreme, o felicitare de Anul Nou din partea lui Alexandru Vlahuță (fondul „Al. Vlahuță”): „La mulți ani, dragul meu Ciobănaș! Îți doresc sănătate, noroc și glorie. Mii de mulțumiri Doamnei Delavrancea pentru atrăgătoarea-i aducere aminte. E cea din urmă zi a celui mai zbuciumat an al nostru (1907 — n.n.). Așteptăm pe Barbu, cu Bebe — Pică — Riri și Adina Sbărcea ca să intrăm, strînși aici cu toții, în anul viitor, pe care-l sperăm mai bun. Prietenul și admiratorul tău, A. Vlahuță”¹².

Este evocatoare și o altă scrisoare a lui Al. Vlahuță, mai tîrzie: „Scumpul meu Ciobănaș, Mi-a vorbit Steriade, și i-am spus prețul celor 3 bucăți alese: Nudul (*Făr' de grijă*) 12, *Vîtré* 12 și *Scara (de) la Căldărușani* 16. Acestea, împreună cu alte 17, erau destinate Muzeului nostru, a cărui siluetă se pierde în fumul explozibilelor (anul 1916 — n.n.). Pentru un amator particular nu m-aș îndura să mă despart de ele, decît în schimbul următoarelor « compensații sentimentale »: *Bătrîna torcînd* 16, — *Țigancă* 20, — *Țigani în cort* 8, — *Portret* 20, — *Stradă la Nicopoli* 4, — *După ploaie* (un peisaj luminos în ramă neagră) 7, — *Pe valea Agapiei* 5... Dar asta-i vreme de cumpărat tablouri? ¹³ Dor și îmbrățișări de la toți, și mai ales de la Măestrașul tău”¹⁴.

Scrisorile primite de Cella Delavrancea de la Octavian Goga datează din timpul primului război mondial, cînd poetul plecase, pentru studii, la Paris (scrisorile se află în fondul de corespondență „B. St. Delavrancea”). Poetul iscălea „Pribeagu”. „Eu îl poreclisem « Pribeagu »” — adnota mai tîrziu Cella Delavrancea o scrisoare. — „L-am cunoscut în 1914. Tata îi înlesnise plecarea la Paris”¹⁵. Sînt scrisori de departe, din țară străină, pe vreme de război, scrisori în care apar

⁹ Barbu St. Delavrancea către G(eorge) Boskoff, Techirghiol, 22 iulie 1905. BARS R S $\frac{5}{\text{CDLXXII}}$.

¹⁰ Ion Luca Caragiale către Cella Delavrancea, Berlin, 29 august 1907. BARS R S $\frac{8(1)}{\text{LV}}$.

¹¹ Ion Luca Caragiale către Cella Delavrancea, Berlin, 4 ianuarie 1908. BARS R S $\frac{8(2)}{\text{LV}}$.

¹² Alexandru Vlahuță către Cella Delavrancea, (București),

31 decembrie 1907. BARS R S $\frac{10(1)}{\text{XCII}}$.

¹³ Lucrările menționate, aflate în colecția Alexandru Vlahuță, sînt picturi de Nicolae Grigorescu. Cf. Remus Niculescu, *Expoziția Nicolae Grigorescu*. Catalog de..., București, 1957.

¹⁴ Alexandru Vlahuță către Cella Delavrancea, Plăinești, 1 octombrie 1916. BARS R S $\frac{10(2)}{\text{XCII}}$.

¹⁵ Octavian Goga către Cella Delavrancea, Paris, 4 iulie 1914. BARS R S $\frac{3(2)}{\text{CDLXXI}}$.

accente de neliniste și note nostalgice : „(...) Sint într-o odăiță vecin cu Sorbona, cînd mă uit pe fereastră văd zidurile sure ale unei biserici, e împrejur liniște, singurătate. Eu stau învălit în tăcerea mea ca într-o mantie impermeabilă... și cînd trec prin coridoarele muzeelor — ori pe sub platanii din grădina Luxemburgului — înfășurat în faldurile grele ale tăcerii mele, imi zăresc pasul de multe ori...”¹⁶.

Printre confesiuni, cuvinte de admirație adresate pianistei : „(...) Ți-aș povesti multe. D-ta ești cel care vine, eu sint cel care pleacă. Drumul meu a fost mai lung, cu mai multe cotituri și prăpăstii, ți-aș spune multe din el... Auzindu-le, poate, mina D-tale fină — cu nervura albastră în care doim atitea cîntece — ar tresări puțin. (...) Scrie-mi deci citeodată. După masă — seara... cînd s-a făcut tăcere și deasupra statuetei de pe pian tremură încă cîteva accente din nocturnele lui Chopin — scrie-mi rinduri limpezi — cu străluciri de virfuri de pumnale — cari dau atîta farmec scrisului D-tale”¹⁷. Sau : „(...) Îmi defilează pe dinainte — ca desvelite dintr-o închisoare — amintiri, frînturi de clipe, tresăriri, vorbe rupte — ... te văd la pian — cu buzele strînse — cu ochi ca jarul — cu degetele înfingîndu-se într-o rapsodie de Liszt, sălbatică, mindră — arzînd ca un virtej din pustiul (? — n.n.) Saharei (...)”¹⁸.

Nici chiar veștile bune nu par a-i însenina gîndurile : „(...) Astăzi am primit vestea D-tale cu alegerea de la Academie (anul 1914 — n.n.). Spune-i, te rog, mulțumiri din inimă d-lui Delavrancea — pentru cuvintele calde... Aș dori să cred mai mult în rostul meu din viitor — ca să pot nădăjdui că vreodată cîndva am să le merit... Astăzi sint prea frămîntat de îndoieli... (...)”¹⁹.

Izbucnise primul război mondial. În toamna lui 1914, poetul revine la București. Confesiunile lui Octavian Goga devin grave, Cella Delavrancea pîrîndu-i-se un interlocutor desăvîrșit : „(...) Îmi dau seama că libertatea unui neam — dacă n-a fost pecetluită cu sînge — creiază o atmosferă morală de tot coborîtă... De-accea sint că mă sugrumă parcă aerul îmbîcsit de tîrguială... Legat de miini și la gură de făgăduinți cari mi-au smuls tăcerea, mă plimb ca un somnambul pe uliți. Sint străin, sint bolnav, ca în preludiul unei agonii... Tot dorul de libertate acumulat de atitea generații în vinele mele imi svicnește la tîmple și vrea să ceară cuvînt... Știu că tot ce-am clădit o viață, credințe, visuri, aspirații, toate sfortările de-a înlătura paravanul murdăr care oprește privirile unui neam spre orizontul larg al umanității, toate sint în joc... (...). Vezi ce mă frămîntă deci și iartă-mă că tac — că nu-ți torn gîndurile mele în snopi de lumină cum aș dori atît de mult în toate clipele cînd imi apar ochii strălucitori pe urma unei nocturne de Chopin... Dar sint discordant ca o harfă dogită la un colț de anticar... Nu pot infiripa un mînunchi... Și înțeleg că tocmai acum ar trebui să-ți vorbesc limpede și frumos. Acolo unde te găsești — în izolarea distinsă a arborilor de la Sinaia — în căsuța albă — prin rostul D-tale trebuie să se găsească o expresie, ceva din cutremurul nostru al tuturor, un fior din vîful care ne sguduie inimile... (...). În apăsarea continuă care mă descurajează am avut o clipă de lumină — scrisoarea de la fratele meu care mă vestește că e rănit (...)”²⁰. Într-o altă scrisoare, un pasaj mai senin : „(...) Dragă prietenă, ți-am vorbit și de alte ori și ți-o spun și acum : sufletul se cere după un cadru... E o tendință de armonie care-l cere... Sint senzații care într-un colț de salon amuțesc, cărora le trebuie largul ceriului, ori întinderea mării... Aici am cadru (Se afla la Techirghiol, în 1915 — n.n.). De-accea în tăcerea asta sint cu mult mai senin. Ni se desenează parcă departe drumuri pe cari voi umbla, renasc planuri care mi se părea c-au murit... (...)”²¹.

Prietenia celor doi artiști a durat decenii ; o atestă finalul scrisorii Cellei Delavrancea, din anul 1938 : „(...) Te sărut — sărut pe Veturia. Și tu știi ce drept în fundul ochilor privesc — Cella”²². Aceste rinduri par a închide arcul pe care-l aruncase în viitor, din anul 1914, Octavian

¹⁶ Octavian Goga către Cella Delavrancea, Paris, 15 iunie

1914. BARS R S $\frac{3(1)}{CDLXXI}$.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Scrisoarea menționată la nota 15.

¹⁹ Scrisoarea menționată la nota 16.

²⁰ Octavian Goga către Cella Delavrancea, (București),

3 octombrie 1914. BARS R S $\frac{3(3)}{CDLXXI}$.

²¹ Octavian Goga către Cella Delavrancea, Techirghiol
25 aprilie 1915. BARS R S $\frac{3(4)}{CDLXXI}$.

²² Poetul a murit la 7 mai 1938. Cella Delavrancea către Octavian Goga, f.l., 1 ianuarie 1938. BARS R S $\frac{103}{CDLXXXVII}$.

Goga : „(. . .) Vom fi prieteni, totdeauna prieteni buni. Cele cîteva zile dîn apropierea D-tale mi-au lăsat atîta farmec, atîta finețe, atîta distincție, că n-au să mă părăsească niciodată. Am să le țin în jurul meu, să le fac să defileze înaintea mea, dimineața și seara, în ceasurile cînd nu se aude strigătul de-afară (. . .)”²³.

Ca și tatăl ei, muziciana Cella Delavrancea a întins întotdeauna o mină prietenească celor pe care-i stima și aprecia. Și după moartea lui Barbu Șt. Delavrancea, casa marei pianiste va rămîne deschisă scriitorilor, muzicienilor, pictorilor. După cum reiese dintr-o scrisoare trimisă lui Liviu Rebreanu, în 1929, din străinătate, Cella Delavrancea nu-și precupețea eforturile pentru a face cunoscută peste hotare o pagină de literatură română. În puține cuvinte, i se adresează reputatului scriitor : „Meștere dragă — de ce îți scriu așa de pripit și de ce așa tîrziu ? Scrisoarea dumitale îmi înșiră mărgelile pe masa mea. În fiecare zi nițică rîmușcare . . . viața aici este turburător de superficială și presupun că cunoști mimetismul feminin. Nici azi nu pot sta de vorbă cum aș vrea. Dar vreau să știi că am scris D-lui Gabriel Marcel la « Plon » — cel care conduce ediția de scriitori străini și care părea dornic de a edita *Pădurea spînzuraților*. Cu vaporul viitor vei primi o lungă scrisoare de la mine care-ți va minca din orele de muncă la Teatrul Național. Traducătoarea dumitale să meargă la Marcel. Rămii, cu multă nădejde de prietenie, a dumitale (. . .)”²⁴. Relațiile familiei Delavrancea cu Gala Galaction erau vechi și pline de cordialitate. „(. . .) Constat cu emoțiune — îi scrie pianistei Gala Galaction, în 1943 — că vă ocupați de fiica mea. Cugetat-ați că sunteți pe linia marelui Barbu Delavrancea ? El este cel ce a încununat pe tată ! Fiica face același lucru cu fiica ? (. . .)”²⁵.

²³ Scrisoarea menționată la nota 16.

²⁴ Cella Delavrancea-Lahovary către Liviu Rebreanu, 24(1) (Cairo), 31 ianuarie (1929). BARS R S $\frac{24(1)}{CDLXXIII}$. Pentru localizare și datare, a se vedea Liviu Rebreanu, *Jurnal*,

I. Text ales și stabilit, studiu introductiv de Puia Florica Rebreanu, București, 1984, p. 53.

²⁵ Gala Galaction către Cella Delavrancea-Lahovary, 2(2) (București), 22 martie 1943. BARS R S $\frac{2(2)}{CDLXXI}$.

Profund implicată în problematica tehnicii cinet televizuale (a viitorului), se putea ca electronica să nu intervină și în epistemologia aplicată scenaristicii (adică, înțelegând ca știință a scenariului), în folosul filmului de televiziune și, poate, al filmului de cinema? De fapt, nu electronica însăși ci — prin intermediul ei — informatica, mare consumatoare de matematică. Matematica e, așadar, pirghia ultimă, cea mai solidă, a tuturor încercărilor de a sări în ajutorul, nu totdeauna cerut, al bietelor „discipline umaniste” (aflate în suferință!). Nu a fost, de aceea, o surpriză să citesc într-un recent caiet al utilei publicații *Informazione Radio TV* expozeul *Sceneggiature e processi concorrenti* de Marco Maiocchi și Daniele Marini *. Premisa e cuprinsă lapalissian — ca mai totdeauna, la acești cercetători exacți și sumari — în introducere: „Programarea calculatoarelor electronice pune, de multă vreme, problema de a folosi limbaje pentru construirea de algoritmi în care structura «statică» a soluției (adică, a programului — n.n.) să fie cit mai evocatoare a structurii sale „dinamice” (adică, a execuției — n.n.)”. În continuare, autorii observă că structurarea în procese paralele se dizolvă în activitatea unui ansamblu de actori, obligați să-și sincronizeze și coordoneze activitatea, ceea ce le-a sugerat „să cerceteze cu instrumente informatice raportul dintre *intrigă* sau *tramă* (adică, structura «statică» a povestirii, descrisă nu într-o posibilă succesiune de evenimente, ci în organizarea sa profundă — n.n.) și *narațiune* (adică, unul dintre posibilele moduri de a povesti un anumit *story*, caracterizat printr-o intrigă unică — n.n.)”.

De aici, samariteana pornire a informaticienilor de a le oferi scenariștilor TV, deocamdată în ipostaza experimentală, posibilitatea de a construi o dezbatere pe marginea activității lor, scuzându-se că, în exemplificarea concretă, au „profanat” structuri narative de o indiscutabilă „profesionalitate” (sic!).

După aceste decențe și dezinfectate politețuri, autorii trec la concret, adică la „instrumentele reprezentării”. În descrierea oricărui sistem în evoluție — program, instalație industrială sau subiect, acțiune, intrigă a unui roman („dincolo de aspectele sale retorice”, prețioasă precizare, atestând corectitudinea autoților-informaticieni de a nu intra în domeniul, nefamiliar lor, al esteticii), se cuvine să fim în măsură să prezentăm diferite procese, fiecare dintre ele fiind caracterizat de o succesiune de intimplări, după cum „e necesar să descriem modul în care atari procese se intercondiționează cu posibilitatea de a indica:

- intimplări ce pot avea loc numai într-o succesiune riguroasă;
- intimplări ce au loc în paralel cu altele;
- intimplări «concurrente», adică intru totul lipsite de legătură între ele din punct de vedere temporal și cărora nu li se poate stabili o ordine de succesiune.

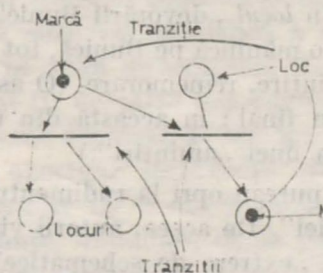
În afară de acestea, va fi necesar să putem descrie condiții «resurse» (adică fapte, obiecte, personaje) care să constituie cauzele capabile să declanșeze intimplări sau care să fie consecințele unor intimplări consumate”.

Ce mijloace ni se oferă, în acest scop? Răspunsul e prompt scos din rezervorul de argumente al autorilor: „*Rețelele lui Petri* sint un instrument adecvat scopului. Îndeosebi, dintre diferitele tipuri de rețele disponibile, vom folosi așa-numitele *Locuri — Tranzii* (LT). O rețea a lui Petri este un «graf bipartit orientat», adică un graf în care apar două tipuri de noduri (*Locuri* și

* Marco Maiocchi și Daniele Marini, *Sceneggiature e processi concorrenti*, în *Informazione Radio TV. Studi, docu-*

menti e notizie (Itai, documentare și studii), 1/6 1985, p. 71—84.

Tranziții), legate de arcuri orientate în așa fel încât un *loc* să nu fie niciodată corelat cu un alt *loc*, iar o *tranziție* să nu fie niciodată corelată cu o altă *tranziție*:

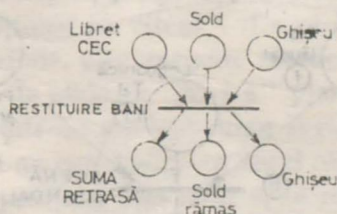


O rețea de acest tip poate fi considerată descrierea statică a unui comportament dinamic al unui sistem.

Locurile vor fi gândite ca indicatori ai prezenței unor resurse (sau ai unor condiții specifice, socotite ca obiecte reale, personaje, atribute dinamice ale acestora etc.).

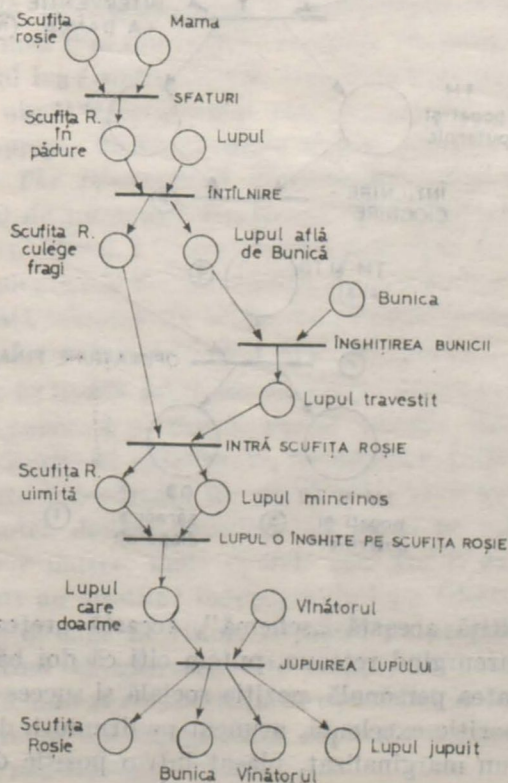
Tranzițiile vor fi gândite ca evoluții ale sistemului, care îi modifică starea, în termeni de « resurse » prezente și de stare corespunzătoare».

Exemplul cel mai elementar, cel mai rudimentar, oferit de autori este acela al „încasării” unei sume de bani pe bază de libret de economii CEC, cu următoarea schemă :



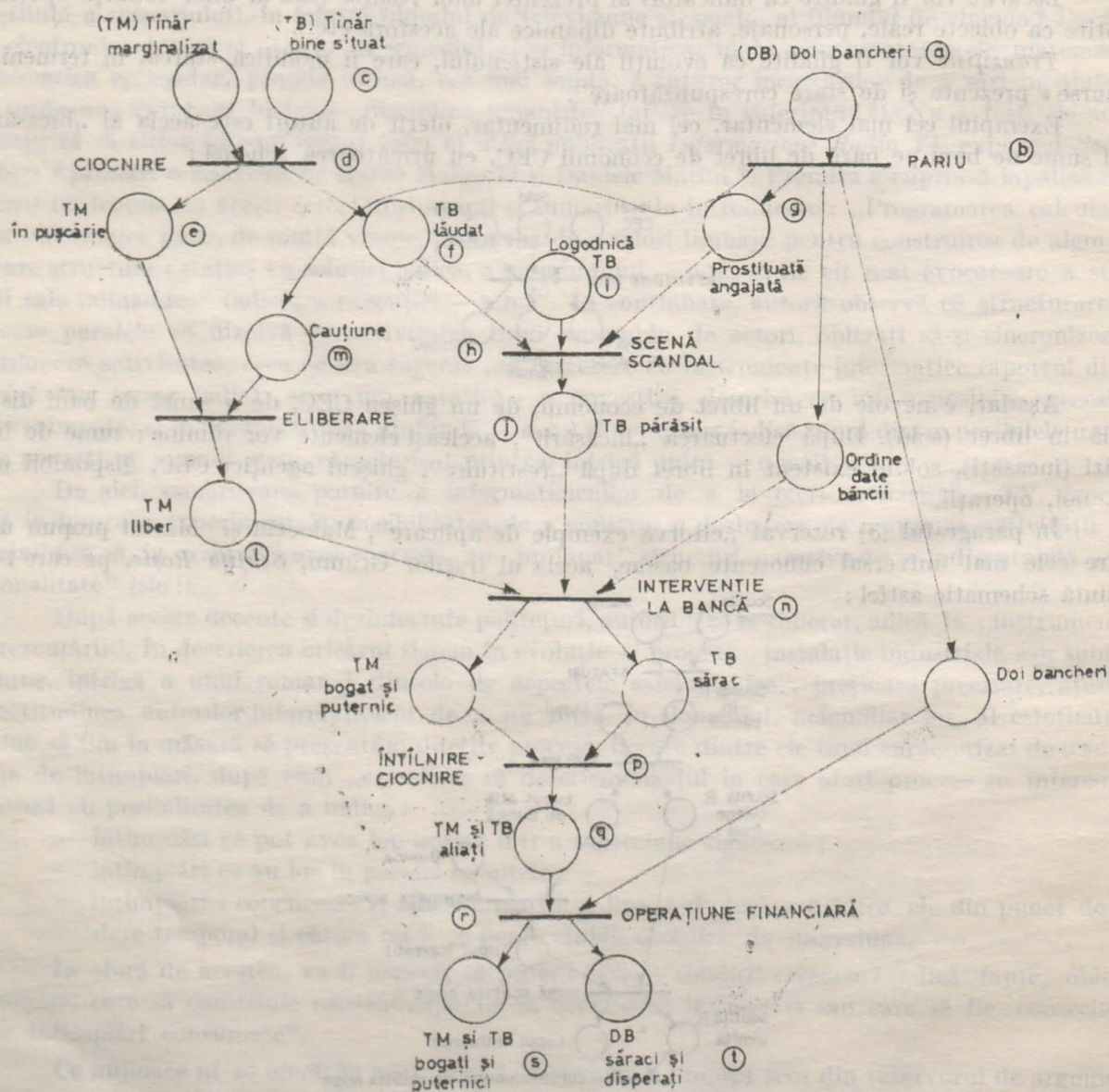
Așadar, e nevoie de un libret de economii, de un ghișeu CEC, de o sumă de bani disponibilă în libret (sold). După efectuarea „încasării”, aceleași elemente vor rămâne : sume de bani lichizi (încasați), soldul existent în libret după „restituire”, ghișeul agenției CEC, disponibil unei alte, noi, operații.

În paragraful (3) rezervat „citorva exemple de aplicare”, Maiocchi și Marini propun unul dintre cele mai universal cunoscute basme, acela al fraților Grimm, *Scufița Roșie*, pe care-l reprezintă schematic astfel :



De reținut că autorii propunerii de față atrag atenția asupra putinței de a „violentă” regulile succesiunii, în sensul de a introduce o „marcă” (sau „marcatură”) în orice loc al schemei. De pildă, dacă propunem o „marcă”, în locul „devorării Bunicii”, cu alte cuvinte, dacă declanșăm povestirea din momentul în care Lupul o mănincă pe Bunică, tot ce se află în „amonte” de această întâmplare va deveni „flash-back”, amintire, rememorare. (O asemenea „marcă” poate fi introdusă în orice punct al acțiunii, chiar și în final: în această din urmă ipoteză, întreaga povestire va deveni un lung „flash-back”, evocarea unei „amintiri”).

Evident, exemplificările nu se puteau opri la rudimentul *Scufiței Roșii*, insuficient pentru a ne convinge asupra eficacității „metodei”. De aceea, autorii vin imediat cu un „model” mai complex, și anume acela al reconstituirii „extrem de schematică”, a acțiunii filmului *Fotoliu pentru doi* de J. Landis :



Cum trebuie să fie citită această „schemă”, această „rețea” narativă? Iată-i itinerarul „scris” de autorii noștri : „Parcurgînd rețeaua, putem citi că doi bătrîni oameni de afaceri (a) pariază pe relația dintre capacitatea personală, poziția socială și succes : obiect al pariului (b) e faptul că un tînăr capabil și cu o opoziție excelentă, aruncat pe drumuri, devine un marginalizat, dincolo de calitățile sale, în timp ce un marginalizat, plasat într-o poziție de putere, e capabil să o men-

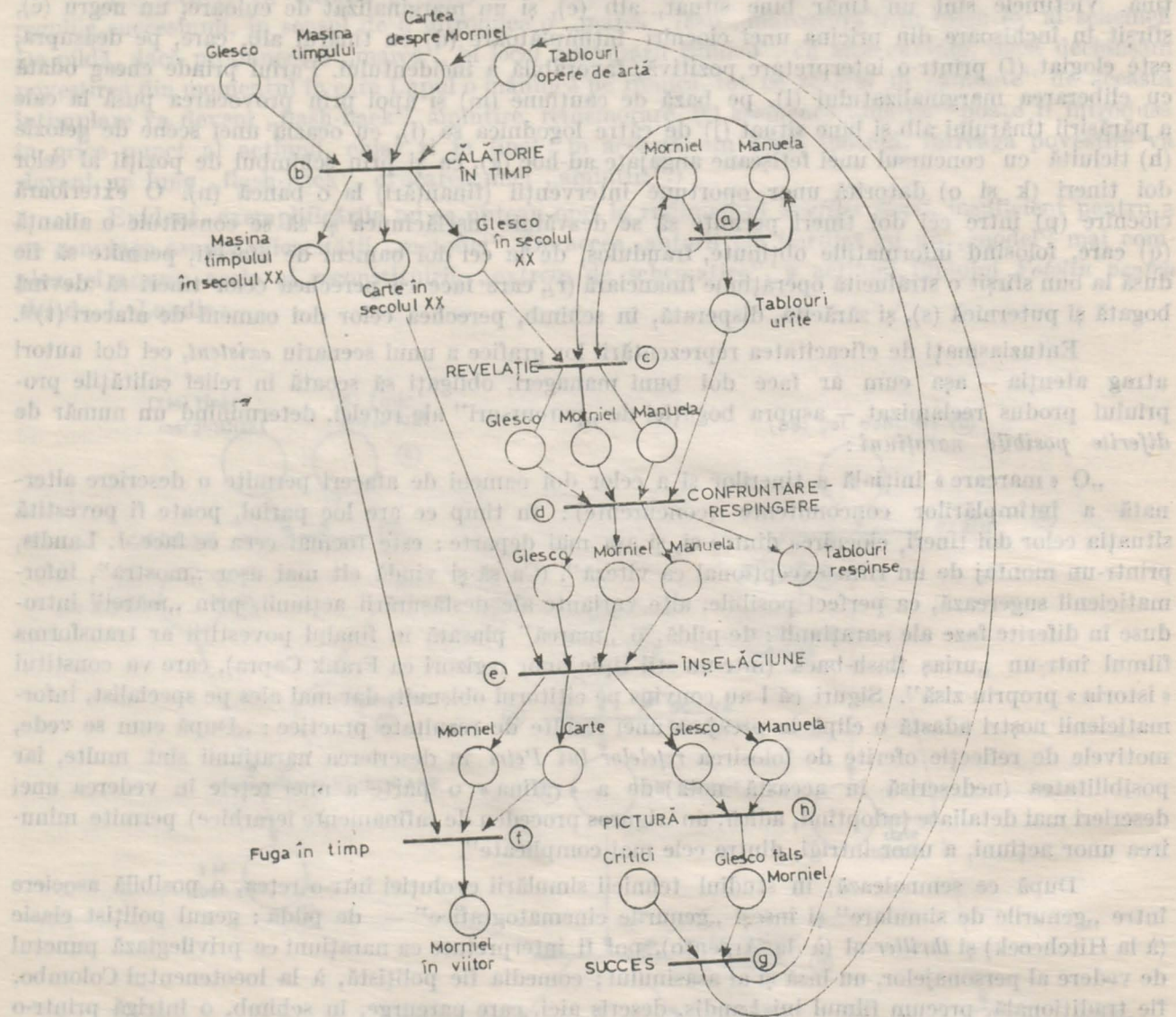
tină. Victimele sînt un tînăr bine situat, alb (c), și un marginalizat de culoare, un negru (e), sfîrșit în închisoare din pricina unei ciocniri întîmplătoare (d) cu tînărul alb, care, pe deasupra, este elogiât (f) printr-o interpretare pozitivă, favorabilă a incidentului. Pariul prinde cheag odată cu eliberarea marginalizatului (l), pe bază de cauțiune (m) și apoi prin provocarea pusă la cale a părăsirii tînărului alb și bine situat (j) de către logodnica sa (i), cu ocazia unei scene de gelozie (h) tieluită cu concursul unei fetișcane angajate ad-hoc (g), ca și prin schimbul de poziții al celor doi tineri (k și o) datorită unor oportune intervenții (finanțării) la o bancă (n). O exterioară ciocnire (p) între cei doi tineri permite să se dezvăluie înșelăciunea și să se constituie o alianță (q) care, folosind informațiile obținute, fraudulos, de la cei doi oameni de afaceri, permite să fie dusă la bun sfîrșit o strălucită operațiune financiară (r), care face ca perechea celor tineri să devină bogată și puternică (s), și sărăcită, disperată, în schimb, perechea celor doi oameni de afaceri (t)".

Entuziasmați de eficacitatea reprezentării lor grafice a unui scenariu *existent*, cei doi autori atrag atenția — așa cum ar face doi buni manageri, obligați să scoată în relief calitățile propriului produs reclamizat — asupra bogăției de „parcursuri” ale rețelei, determinînd un număr de *diferite posibile narațiuni*:

„O «marcare» inițială a tinerilor și a celor doi oameni de afaceri permite o descriere alter-nată a întîmplărilor concomitente (concurrente): în timp ce are loc pariul, poate fi povestită situația celor doi tineri, ciocnirea dintre ei, și așa mai departe: este tocmai ceea ce face J. Landis, printr-un montaj de un ritm excepțional ca viteză”. (Ca să-și vîndă cit mai ușor „mostra”, informaticienii sugerează, ca perfect posibil, alte variante ale desfășurării acțiunii, prin „mărci” intro-duse în diferite faze ale narațiunii: de pildă, o „marcă” plasată în finalul povestirii ar transforma filmul într-un „urias flash-back (într-un stil tipic unor regizori ca Frank Capra), care va constitui «istoria» propriu-zisă”. Siguri că l-au convins pe cititorul obișnuit, dar mai ales pe specialist, infor-maticienii noștri adastă o clipă în preajma unei recolte de rezultate practice: „După cum se vede, motivele de reflecție oferite de folosirea *rețelelor lui Petri* în descrierea narațiunii sînt multe, iar posibilitatea (nedescrisă în această notă) de a «rafina» o parte a unei rețele în vederea unei descrieri mai detaliate (adoptînd, adică, un riguros procedeu de rafinamente ierarhice) permite minu-irea unor acțiuni, a unor intrigi, dintre cele mai complicate”.

După ce semnalează, în studiul tehnicii simulării evoluției într-o rețea, o posibilă asociere între „genurile de simulare” și ineseși „genurile cinematografice” — de pildă: genul polițist clasic (à la Hitchcock) și *thriller*-ul (à la Argento), pot fi interpretate ca narațiuni ce privilegiază punctul de vedere al personajelor, nu însă și al asasinului; comedia fie polițistă, à la locotenentul Colombo, fie tradițională, precum filmul lui Landis, descris aici, care parcurge, în schimb, o intrigă printr-o narațiune care nu ascunde nimic spectatorului etc. -- , cei doi autori ai „notei” despre scenariul și procese „concurrente” se apropie de un exemplu și mai complex, și mai ramificat: *Descoperirea unui artist*, după povestirea *The Discovery of Morniel Mathaway* de William Tenn, o scenarizare comandată anume de Centrul de producție din Roma al Radioteleviziunii italiene. Iată povestirea elaborată de scenariști pentru filmul TV (ușor modificată față de nuvela originală, unde funcția personajului Manuela era îndeplinită de un bărbat, de un scriitor, și unde scenele cu privire la viitor nu sînt descrise), urmată imediat de reprezentarea grafică. Se începe, așadar, cu rezumatul, un rezumat, să recunoaștem, foarte concis și clar (doar 14 rînduri, în original):

„Glesco, un specialist în istoria artei din anul 2487 e.n., obține permisiunea de a efectua o călătorie în trecut pentru a-l cunoaște pe marele pictor Morniel Mathaway din secolul XX; acesta, care de fapt e o persoană încă lipsită de notorietate, trăind din expediente, se prezintă cu o prietenă, Manuela, și cu tablouri foarte îndepărtate de genul celor care aveau să-l facă renumit în viitor. Dîndu-și seama că nu va putea deveni niciodată un artist pe măsura imaginilor pe care Glesco i le arată în cataloagele unor muzee, unde operele sale vor fi expuse în viitor, pictorul Morniel decide să fugă în timp, printr-un șiretlic; îndepărtîndu-l pe Glesco cu un pretext oarecare, pune stăpînire pe mașina timpului și fuge în viitor, lăsîndu-l pe proprietarul ei legitim ca prizonier al trecutului. Glesco, nemaiputînd să găsească alte soluții, se hotărăște să se dea drept pictorul Morniel Mathaway și, fructificîndu-și competența de specialist în istoria artei, precum și amintirea tablourilor lui Morniel văzute în muzee, pictează copii ale acestor tablouri care, descoperite de critică, îi aduc o mare faimă, nepieritoare în viitor”.



Cu modestie, dar și cu o abia ascunsă satisfacție, Maiocchi și Marini se arată convingși, în „observațiile lor concludive”, de eficacitatea unui instrument de descriere cum sînt *rețelele lui Petri*, cu posibilitățile lor dinamice, „demne să constituie un ajutor pentru profesioniștii sectorului în :

- structurarea acțiunii,
- explorarea unor posibile alternative de narațiune,
- cercetare a ceea ce protagoniștii văd sau nu văd în fiecare clipă,
- explorare a stării psihologice a protagoniștilor și așa mai departe”.

În acest „așa mai departe” ar trebui cuprinși, cred, neapărat, producătorii, mai ales cei care se vor dovedi dotați în a citi mai ușor și mai temeinic un grafic, o reprezentare, fie și de tipul „grafului bipartit orientat” (cu două noduri : *Locuri* și *Tranziții*). A însoți „subiectele” și „sinopsisurile” scrise cu asemenea *rețele*, sub forma cărora se înfiripă o diagramă lineară, ce binecuvîntare ! Mai ales că ele sînt în stare să alcătuiască și un buchet de răspunsuri la întrebări de simț comun : *cine, cum, de ce, unde, cînd* (răspunsuri de care ar atirna, decizional, acceptarea unui scenariu, un veritabil imprimatur).

Ceea ce nu îmi apare cu suficientă limpezime e dacă asemenea instrumente — eficace cînd e vorba de a rezuma și de a cuprinde într-un grafic opere preexistente, prealabile — pot fi și creatoare *ab ovo*, adică fără nici o elaborare anterioară. Sau, eventual, pot fi creatoare numai ca un fel de „verificare” reprezentată, figurată, a unor sinopsisuri gata făcute. Adică : scenaristul, cineastul *serie* un subiect, un sinopsis (de la o pagină, la trei sau patru), după care „punerea în rețea”

(iată că am inventat un nou termen !) ne întâmpină cu toate avantajele ei și, în primul rînd, cu acela de a avea imediat în față, concomitent, partea și întregul, episodul și opera finită, structura „statică” și structura „dinamică” a povestirii. Ca să nu mai vorbim de sprijinul dat „ecranizărilor”, unde scrierea, „modelul” pot fi citite atît în originalul integral, cît și în sintezele din cărțile de școală sau din cursurile universitare.

Oricum, călătoria *rețelelor lui Petri* de pe coastele Matematicii pînă în rada Scenaristicii (TV) se pretează și la contemplarea ei ca o joacă, nu doar pentru specialiști, ci, mai cu seamă, poate, pentru cinefili în general, un joc util, educativ, care ar putea conduce la o creștere a calificării publicului. Pe de altă parte, după ce am văzut și citit serialul TV *Heimat*, nu ne poate scăpa relativa analogie dintre *rețelele lui Petri* și „arborii genealogici” ai lui Reitz, folosiți într-o mai lesnicioasă lectură a unei „saga” de familie (atîta doar, că „rețelele” se decodifică de sus în jos, din amonte în aval, iar arborii, firește, cer o cățărare de jos în sus). Așa se ajută oamenii între ei, inclusiv cineăștii și matematicienii, pentru a înțelege mai bine și mai nuanțat ceea ce văd și aud, ceea ce e al lor, ceea ce ține de natura umană.

O nouă specialitate? Să sperăm că nu : știm cu toții că specializările, în anumite timpuri, au adus progres, dar mai știm și că tocmai prin specializarea prea restrînsă, știința își liniștește conștiința : răspundere parcelată !, cum ar spune umoriștii.

„AMICO LISZT”. UN PORTRET DE CAROL POPP DE SZATHMARY

Acuarela lui Szathmary înfățișându-l pe Liszt la pian a fost prezentată publicului bucureștean la „expoziția temporală retrospectivă” a artistului, din iunie 1927, organizată de Muzeul Toma Stelian¹. Reproducerea ei în alb-negru a apărut în același an, în cronica expoziției, semnată de Oreste Tafrali², apoi — tipărită alb-albastru — pe coperta caietului-program al recitalului de pian Aurelia Cionca de la Ateneul Român, din 17 decembrie 1931³. În culori, portretul a fost reproduș în cartea lui Octavian Beu, dedicată lui Liszt, publicată la sfârșitul anului 1932⁴; editura lui Krafft și Drotleff din Sibiu a difuzat această reproducere și sub forma unei cărți poștale ilustrate⁵. Azi, portretul se înscrie printre documentele iconografice binecunoscute ale tinărului Liszt. O enumerare exhaustivă a mulțimii de publicații mai recente în care ea a văzut lumina tiparului ar fi lipsită de sens.

În cronica expoziției amintite, Tafrali susținea că „portretul lui Franz Liszt nu-i decît o schiță, luată cu prilejul întîlnirii lui C. Popp de Szathmary cu marele pianist și compozitor, care a făcut, după cum se știe, numeroase călătorii în Germania, Ungaria, Austria, Rusia, Polonia și Franța. La o petrecere, sufletele celor doi artiști s-au înțeles și s-au apropiat. Clipele acestea au fost fixate de amîndoi pe o bucată de hîrtie, ca o amintire pioasă a unirii

lor sufletești. Szathmary a schițat în cîteva linii portretul lui Franz Liszt, reprezentîndu-l executînd o bucată muzicală la piano și însoțîndu-l cu o dedicație « Amico Liszt », iar celebrul compozitor a adăugat, în josul paginii, cîteva rînduri dintr-o compoziție a sa, care poate interesa pe admiratorii săi. Asemănarea acestui portret este mare cu cel executat de Nancy Mérienne, în 1836, și publicat de Pourtalés în fruntea volumului său”⁶.

La 29 iulie 1931, Beu anunță în presa cotidiană berlineză că — traduc din germană — „am găsit o foarte interesantă acuarelă a pictorului român Carol Pop de Satmari [sic !], care îl arată pe Liszt la pian, în timpul concertului său din Iași”⁷. Cu mici deosebiri de redactare, articolul a fost reproduș și în presa germană din țară⁸. În volumul său amintit, Beu repetă aserțiunea potrivit căreia portretul ar fi fost executat la Iași, precizînd chiar că această „schiță în culori, foarte reușită” a fost făcută „cu ocaziunea concertului din casa lui Alecu Balș”⁹.

Fără a polemiza direct cu Beu, Opreșcu stabilește, în 1943, că portretul „nu poate reprezenta pe Liszt la treizeci și șase de ani, cît ar fi avut în 1847 (cînd a concertat la Iași — n.n.), ci înseamnă că pictorul și muzicianul se întîlniseră mai înainte, poate la Roma, cînd amîndoi se găseau în acel oraș”. De altminteri, lucrarea este descrisă de Opreșcu astfel: „Există în cartoanele moștenite de la Szathmary un portret senzațional a[l] lui Franz Liszt. El este reprezentat la piano, visător, în momentul în care atacă un motiv. Tinăr, aproape un copil, cu frumosul lui cap îngereșc, portretul este cu adevărat denin de acel genial improvizator, care robea inimile cu talentul său precoce. Desenul este în peniță, acuarelat”¹⁰. Prima

¹ Catalogul expoziției se află în colecția Cabinetului de stampe al BARSII, sub cota St II 7156. Portretul este menționat sub nr. 98.

² Oreste Tafrali, *Pictorul C. Popp de Szathmary. 1811—1888* (corect: 1812—1887 — n.n.), în *Arta și Arheologia*, an I, fasc. I, 1927, p. 56—61.

³ Un exemplar se află în moștenirea artistei, la profesoara Nina Clonca, București.

⁴ Octavian Beu, *Franz Liszt în țara noastră*, Sibiu, (1932), planșa dinaintea p. 1.

⁵ Un exemplar se află în proprietatea autorului, primit de la profesoara Nina Clonca. Avînd în vedere raritatea acestei valoroase tipărituri, îl public principalele date. Mărimea: 87×141 mm. Inscripția pe recto: Carol Pop de Satmari: Franz Liszt la Iași. Pe verso, cîmpul stîng, sus: Acuarelă din cartea „FRANZ LISZT ÎN ȚARA NOASTRĂ” / DE OCTAVIAN BEU. Același cîmp, jos: Editura Krafft & Drotleff s.a. Sibiu. Cîmpul drept, sus: România / Carte Poștală.

⁶ Tafrali, *op. cit.*, p. 61.

⁷ Octavian Beu, *Eine rumänische Rhapsodie von Franz Liszt*, în *Vossische Zeitung*, 29 iulie 1931.

⁸ *Ibidem*, în *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, 1 august 1931.

⁹ Volumul menționat la nota 4, p. 24.

¹⁰ George Opreșcu, *Pictorii din familia Szathmary*. (Extras din *Analecta*, 1943, p. 21).

seriere a lui Oprescu în care se face referire la portret, din 1941, este ilustrată cu reproducerea alb-negru a acestuia, specificându-se și posesiunea originalului: „Col(ec)ția D-nei Ortansa Satmary”¹¹.

Acuarela este comentată și reproducă și de Nicolae Missir, în studiul său dedicat turneului lui Liszt pe meleagurile românești, în 1846—1847. Ineditul, pentru mine, al acestei serii îl constituie „dedicația” „Amico Liszt, l'ami Szathmary”, citată în text, cea de a doua jumătate invizibilă însă pe ilustrație¹².

„Dosarul” portretului a fost redeschis de curind, cînd un publicist din Budapesta, István Wagner, bun cunoscător al scrierilor adiacente ale lui Oprescu, l-a prezentat, în paginile a două reviste prestigioase, ca fiind căzut pradă bombardamentelor Bucureștilor, din 1944¹³. I-am răspuns imediat, arătînd că acuarela există, este perfect conservată și păstrată în condiții optime la Biblioteca Academiei R. S. România, Cabinetul de stampe¹⁴.

În dorința de a lămuri cit mai multe inadvertențe și incertitudini legate de acest portret — deosebit de prețios, dată fiind, în afară de valoarea sa artistică intrinsecă, și aceea de document al relațiilor dintre pictorul bucureștean și reprezentantul de frunte al romantismului muzical universal —, voi face cîteva precizări. Subliniez cu caldă recunoștință ajutorul colegial al bibliotecarului Emanoil Bădescu de la Biblioteca Academiei R. S. România, pertinent cunoscător al operei lui Szathmary, care m-a sprijinit dintru început în această incursiune — mai mult decît agreabilă și instructivă, pasionantă chiar pentru un muzicolog — în istoria artelor plastice. În aceeași ordine de idei, menționez că pe tema acestui portret am beneficiat de o întreprindere extrem de profitabilă, pentru mine, cu doamna Elena Niculescu, șefa Cabinetului de stampe de la Bibl. Acad. R. S. România.

1. Fără îndoială, acuarela nu putea fi făcută la Iași. Indiciul de datare al lui Tafrali — analogia cu un portret din 1836 — este concludent, deducția lui Oprescu privitoare la Roma ca loc

al întîlnirii celor doi artiști, deci și al probabilei pozări a muzicianului pentru Szathmary, este pe deplin satisfăcătoare, iar aserțiunea lui Beu trebuie considerată nulă: portretul a fost executat în Italia, spre sfîrșitul anilor '30, în nici un caz la Iași, în 1847. Amănuntele pitorești-romantice privitoare la o „petrecere” (Tafrali), la „casa lui Alecu Balaș” (Beu) sau la „momentul în care atacă un motiv” (Oprescu) pot fi lăsate fără comentarii critice. În completarea celor spuse de Tafrali și Oprescu, mai pot fi utile următoarele precizări. Liszt s-a aflat la Roma în primele șase luni ale anului 1839¹⁵. Celebrul portret pe care i l-a făcut Ingres în această perioadă¹⁶ îl înfățișează ceva mai matur și mai obosit decît acuarela lui Szathmary, poate chiar melancolic și dezamăgit. „Îngereșul Liszt” din portretul lui Szathmary a fost immortalizat pe cîteva portrete anterioare anului 1839 ca, de exemplu, — în afară de cel din 1836, menționat de Tafrali — acela al lui Mornière din 1832¹⁷. Așadar, fără să excludem posibilitatea unei datări „Roma, ianuarie—iunie 1839”, optăm pentru una mai largă „Italia, 1837—1839”. Biografiile paralele ale celor doi pelerini ai Italiei oferă mai multe date posibile ale întîlnirii lor în decursul acestor trei ani.

2. Afirmția lui Tafrali, potrivit căreia lucrarea ar fi o schiță „în cîteva linii”, este contrazisă de însăși reproducerea anexată articolului său. Portretul nu este nici o „schiță în culori”, cum îl descrie Beu. Faptul că nu toate detaliile lucrării sînt la fel de minuțios finisate — accentul căzînd pe expresia „îngerească” a feței și pe sobrietatea reținută a gestului, picioarele pianului fiind reprezentate, în schimb, doar sumar, cu cîteva trăsături de peniță —, departe de a fi o scădere, sporește considerabil valoarea sa artistică și o ridică deasupra portretelor documentare-artizanale, finisate pedant pînă la cel mai neînsemnat amănunt, caracteristice epocii. Să afirmăm și noi împreună cu Oprescu: portretul este „un desen în peniță, acuarelat”, „senzațional”, o capodoperă a genului.

3. Afirmția lui Tafrali cu privire la „clipele fixate de amîndoi pe o bucată de hîrtie” — Szathmary cu portretul, iar Liszt cu fragmentul de partitură — trebuie respinsă cu toată hotărîrea. Fragmentul muzical respectiv este prelucrarea pentru pian a Ceardasului din Colțan, auzit de Liszt la Cluj, la 1 decembrie 1846 sau la o altă dată foarte apropiată de această zi, deci la mai bine de șapte ani după executarea portretului. Reproducerea publicată de Tafrali este suficient de clară pentru a se putea constata că nu este vorba de un text muzical așternut pe hîrtia acuarelei, ci de un

¹¹ Idem, *Cîteva episoade neîncunoscute din viața lui Liszt*, în *Revista istorică*, XXVII, nr. 1—12, 1941, p. 103.

¹² Nicolae Missir, *150 de ani de la nașterea lui Fr. Liszt*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, VIII, nr. 2, 1963, p. 496. Tîm să subliniez că inscripția „Amico Liszt” nu este o dedicație, cum o consideră alții de la Tafrali încoace, ci un titlu, precizarea obiectului prezentat. Completarea adăugată, „l'ami Szathmary”, era menită s-o transforme într-o dedicație. Astfel însă ca este macaronică, deoarece începe în italiană și se continuă în franceză. Dacă pictorul ar fi vrut să-l recomande lucrarea lui Liszt, ar fi scris „à l'amico Liszt”. Dar nu știu ca Szathmary să fi scris dedicații pe portrete în acest loc, la mijloc, imediat sub imagine.

¹³ Wagner, István, *Szathmáry Páp Károly — az európter* (Carol Pop de Szathmary — europeanul), în *Művészet*, XXVI, nr. 8, august 1985, p. 46; idem, *Liszt ismeretlen levele* (O scrisoare necunoscută a lui Liszt), în *Muzika*, XXIX, nr. 8, iunie 1986, p. 8—9.

¹⁴ László, Ferenc, *Liszt-arends. Bukarestben* (Un portret Liszt la București), în *Brassói Lapok*, XVIII, nr. 42, 24 octombrie 1986, p. 4—5.

¹⁵ Nádor, Tamás, *Liszt, Ferenc életének krónikája* (Cronica vieții lui Ferenc Liszt), Budapesta, 1975, p. 90.

¹⁶ Hedwig Weiglony, Willy Handrick, *Franz Liszt, Biographie in Bildern*, Weimar, 1958, imaginea nr. 52, p. 78.

¹⁷ Ibidem, imaginea nr. 30, p. 63.

fragment decupat dintr-un manuscris muzical notat pe o coală de muzică cu portative pretipărite. Pe de altă parte, este de neînchipuit ca un compozitor să noteze pentru un prieten, în amintirea unui moment memorabil, un fragment muzical lacunar — fără armură, indicație de tempo și de măsură —, presărat cu abrevieri întrebuintate numai în manuscrise destinate uzului propriu, și chiar cu ștersături. Fragmentul poate să fi intrat în posesia lui Szathmary la cumpăna anilor 1846—1847, cînd s-a revăzut cu Liszt, rămîine de lămurit, pe ce cale și în ce împrejurări; de asemenea, și dacă colajul portret-partitură a fost realizat de Szathmary însuși sau de moștenitorii săi.

4. Bineînțeles, fragmentul manuscris lisztian „poate interesa pe admiratorii săi” (Tafrali). Puține teme populare prelucrate de compozitor sînt atît de luxuriant documentate ca aceasta! Spre sfîrșitul lui noiembrie 1846, sosînd la Cluj, Liszt ar fi dorit să asculte muzică țigănească. Prietenii săi i-au spus că lăutarii clujeni nu sînt demni de curiozitatea sa, deoarece cîntă pe note, ca muzicanții nemți. În apropiere, numai la Sighetul Marmăției, se găsește un țigan care mai cîntă „sălbatic”. O căruță trimisă imediat la Sighet s-a întors peste o săptămînă cu primașul Laci Pócsi și banda sa. Întîia lor bucată cîntată lui Liszt a fost Ceardașul din Coltău, o piesă foarte populară pe atunci. „Ochii lui Liszt s-au aprins...”, el s-a așezat la pian și încă în aceeași noapte a compus o fantezie pe această temă. Relatarea contelui Sándor Teleki, o pagină memorialistică scrisă cu real talent literar, pe care am comprimat-o aici în cîteva cuvinte, a fost publicată în 1877¹⁸. Liszt a ținut să-i mulțumească autorului pentru frumusețea narațiunii, acreditîndu-i astfel conținutul¹⁹.

Regret a nu fi putut afla pînă în prezent originalul expus în anul 1927. Reproducerea reproducerii publicate de Tafrali nefiînd edificatoare pentru anexa muzicală — detaliile abia lizibile ale imaginii din revista *Arta și Arheologia* devin, aici, în bună parte, indescifrabile —, public fragmentul și în transcripția mea, în sensul abrevierilor folosite de compozitor și cu cîteva ameliorări ortografice. Indicațiile de mișcare și de măsură, precum și armura, le-am completat facit conform fragmentului analog al *Rapsodiei ungare nr. XIV*. Exegeza muzicologică a fragmentului urmează să vadă lumina tiparului într-un studiu aparte.

¹⁸ Teleki, Sándor, *Enlékeim* (Amintirile mele), vol. I. Budapesta, 1879, p. 58—59. Povestit și în *Hölgyfutár* (Curierul cucoanelor), februarie 1877.

¹⁹ Scrisoarea lui Liszt către Teleki, din 10 februarie 1877. Muzeul Județean Bala Mare, Colecția de manuscrise, cota 708. Apud: Lakatos, István, *Liszt Ferenc*, în *Idem, Zenetörténeli írások* (Scrieri de istoriografie muzicală), București, 1971, p. 171.

Tema în cauză a fost valorificată de compozitor în nu mai puțin de patru lucrări muzicale²⁰:

a. *Rapsodia ungară nr. 21 pentru pian* (în catalogul Raabe al operei lui Liszt: Nr. 105 c, 21), lucrare compusă la sfîrșitul anului 1846 sau la începutul lui 1847, rămasă inedită și revocată de Liszt în 1855;

b. *Rapsodia ungară nr. XIV pentru pian*, publicată în 1853 (R 106, 14);

c. *Rapsodia ungară nr. 1 pentru orchestră*, prelucrată probabil în 1852 (R 441) și

d. *Fantezie pe melodii populare ungare* pentru pian și orchestră, definitivată probabil în 1852, executată în primă audiție la Pesta, 1 iunie 1853 (R 458).

Pînă la proba contrară, presupun că „manuscrisul Liszt de la București” este un fragment al conceptului premergător primei versiuni de piano-solo, deci poate să fi fost așternut pe hîrtie chiar la Cluj.

5. Exemplarul portretului păstrat la Academie (nr. inv. 14.677, cota DR 73—106), achiziționat în 1966 de la moștenitoarea lui Beu, nu poartă semnele vreunei lipii. Deși se poate admite ca manuscrisul muzical să-i fi fost atașat doar în momentul punerii în ramă, fără folosirea vreunui adeziv, constatăm și cîteva deosebiri de execuție care exclud identitatea celor două versiuni. Examinarea atentă a celei reproduse de Oprescu (1941) sugerează concluzia că și aceasta a fost făcută după un alt original decît cel expus în 1927, respectiv cel de la Academie. Dintre celelalte reproduceri cunoscute, cea publicată de Missir (1961) poate avea aceeași sursă ca cea a lui Oprescu; cea în culori a lui Beu (1932) prezintă însă mici deosebiri față de ea și cu atît mai mari față de cea a lui Tafrali. În sfîrșit, imaginea de pe coperta programului de sală din 1931 diferă de toate celelalte prin semnătura descrisă (dar nereprodusă) de Missir.

Examinarea metodică a acestei mulțimi de versiuni s-a soldat cu concluzia că numărul lor poate fi redus la numai trei.

a. Cel mai bine se separă de celelalte reproducerea versiunii expuse în 1927, care este, evident, mai grosolan lucrată. Se mai constată și unele deosebiri nete privind anumite detalii. În toate celelalte, se vede nu numai o cărare la mijlocul pieptănăturii lui Liszt, ci și două reflexe de culoare deschisă, dispuse simetric la stînga și la dreapta cărării, or, pe reproducerea din *Arta și Arheologia*, părul este mai închis la culoare, nedespărțit la mijloc și fără nici un reflex de lumină. Aceste deosebiri încă ar putea fi considerate ca urmare a tipo-reproducerii de calitate inferioară. Dar sînt și altele, printre care cea mai categorică o vedem la inscripția „Amico Liszt”: la litera L, terminația acesteia este curbată suitor, pe cînd la toate celelalte, ea se încheie într-o scurtă trăsătură orizontală.

²⁰ Cf. registrului operei lui Liszt, publicat drept anexă a volumului lui Peter Raabe, *Liszt's Schaffen* (=Franz Liszt. Zweites Buch), Stuttgart—Berlin, 1931.

Vivace assai

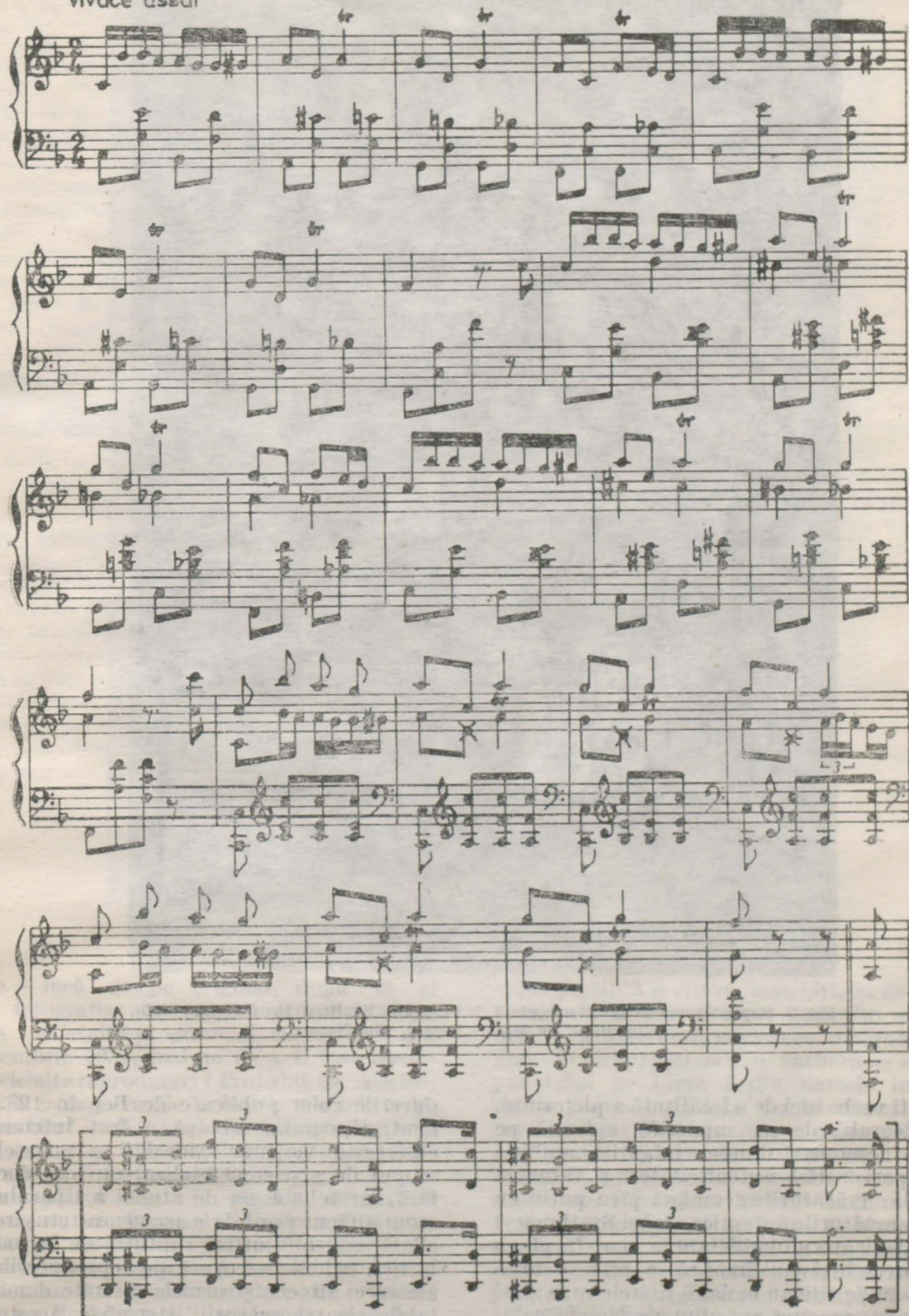


Fig. 1. Transcrierea fragmentului muzical aflat în 1927 în posesia moștenitorilor lui Szathmary.

Diferă de toate celelalte exemplare și desenul „melcului” în care se termină suportul, în formă de lăză, al pedalelor, la genunchiul drept al pianistului. Aceste deosebiri nu pot fi puse în contul reproducerii!

b. Urmind ordinea cronologică a reproducerilor, referitor la cea difuzată cu prilejul recitalului de pian din 17 decembrie 1931, singura pe care se vede, după „Amico Liszt”, „semnătura” „l'ami Szathmary”, țin să subliniez că



Fig. 2. Reproducerea în culori executată de tipografia Krafft și Drotleff din Sibiu, fotografiată de Miklós László, Cluj-Napoca.

nu poate fi vorba aici de o iscălitură a pictorului, ci mai degrabă de una apocrifă, aplicată pe portretul nesemnăt dintr-o infantilă ambiție de a-i spori astfel autenticitatea și valoarea comercială. Trăsăturile seamănă prea puțin cu cele din semnăturile autentice ale lui Szathmary. Graba falsificatorului diletant a mai făcut ca și între litera h și y-ul final să se afle o curbă în plus față de cîte au laolaltă literele m, a și r! Pe deasupra, precum am aflat de la șefa cabinetului de stampe de la Bibl. Acad., Szathmary se semna, consecvent, cu i și nu cu y la urmă.

Copiile reproduse de Oprescu (1941) și Missir (1961) au o notă distinctivă comună: o ruptură a hirtiei, la marginea stîngă, în sens orizontal, la înălțimea umărului. Foarte vag, leziunea aceasta poate fi descoperită și pe repro-

ducerile color publicate de Beu în 1932; evident, tipografia sibiană a fost interesată să editeze o versiune „ideală” a acuarelei, cu scopul de a o comercializa, nu una documentară, iar tehnologia de atunci a tiparului polierom a făcut posibilă o asemenea retușare. Dar, odată sesizată urma rupturii de la marginea hirtiei, ochiul descoperă pe reproducerea color ale casei sibiene și urmele discrete dar indubitabile ale „semnăturii” șterse! ²¹. Aceste urme ni se pare că le vedem chiar și la Oprescu și Missir! Nu cumva semnătura apocrifă a fost îndepărtată — imperfect, operația lăsînd urme

²¹ În momentul apariției acestei comunicări, ilustrata tipărită la Sibiu va fi deja depusă, ca donație, la Cabinetul de stampe al BARSR, pentru a putea fi studiată de cei interesați.



Fig. 3. Colajul portret-partitură din *Arta și Arheologia*.

vizibile — încă de pe original, după ce el a fost fotografiat în vederea reproducerii pe coperta caietului-program al concertului din 17 decembrie 1931, înainte de a fi fost făcute toate celelalte reproduceri? Probabil, da. Anume, pentru a o degreva de urmările vizibile — și, vai, penibile! — ale unei intervenții brutale. N-ar fi exclus ca inițiatorul acestei operații de restaurare să fi fost însuși Oprescu.

c. Exemplarul aflat în posesia Bibliotecii Academiei nu a fost reprodus de nici unul dintre comentarii avizați ai portretului. Personal, în scrierea mea menționată în nota 14 a prezentei comunicări, îl declaram drept un original, ceea ce s-a dovedit a fi o eroare datorată faptului că nu văzusem procesul verbal de achiziționare, în care el a fost calificat „copie”. Entuziasmul meu era justificat de faptul că această copie era măiestrit executată până la cele mai mărunte detalii și reda fidel până și expresia originalului, acel „ingeresc” sesizat de Oprescu. Executată după originalul prezentat mai înainte, sub punctul b al acestui capitol,

copia prezintă și câteva deosebiri, ca de exemplu o curbă în plus a liniei umărului stâng — la marginea gulerului, asemenea umărului drept, unde și originalul are o curbă — sau lipsa punctului pe litera i din numele lui Liszt; prima poate fi pusă în contul intenției de a-l corecta tacit pe pictor (de a desena doi umeri mai simetrici), cea de a doua este o scăpare mărunță, aproape de neînțeles în cazul unui copist de anvergura acestui anonim virtuoz. Experta Academiei — șefa Cabinetului de stampe — consideră hirtia ca fiind fabricată în secolul nostru și constată ezitări trădătoare ale penitei la reproducerea inscripției „Amico Liszt”, confirmând încă o dată concluzia expertizei de acum mai bine de două decenii.

6. În concluzie, nora artistului, Ortansa Satmari (împreună cu fiul lui Carol Sszathmary, Alexandru, decedat în 1933, și el pictor apreciat, dar nicidecum de valoarea tatălui său), a posedat (cel puțin) două versiuni ale portretului.



Fig. 4. Ruptura hirtiei pe reproducerea publicată de George Oprescu.

Prima ar fi cea reproducă împreună cu fragmentul din *Rapsodia a XIV-a* de Liszt, expusă la Muzeul Toma Stelian în vara anului 1927, iar de atunci nu știm să o fi văzut cineva. Executarea mai rudimentară a acesteia îndreptățește ipoteza că ea nu a ieșit de sub mina lui Szathmary-tatăl. (Ca muzicolog, desigur, trebuie să-mi declin competența ultimului cuvânt în această chestiune, de aceea nu mă pronunț categoric). Nimic nu exclude posibilitatea ca această versiune să fi fost distrusă în 1944 precum a relatat, în 1985, István Wagner. Cerșcuze, deci, confratelui de peste hotare pe care l-am corectat fără a fi cunoscut toate datele acestui caz atât de ieșit din comun.

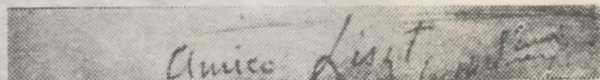


Fig. 5. Semnătura apoerifă reproducă după caietul-program din 1931.

Cea de a doua versiune din colecția familială, pe baza căreia și-a formulat Oprescu exegeza sa valabilă pînă azi, sursa tuturor reproducerilor examinate, în afară de cea din *Arta și Arheologia*, trebuie considerată adevăratul original al portretului. În ceea ce privește destinul ei, ultima informație o avem de la istoricul de artă Barbu Brezianu, care a avut amabilitatea de a-mi comunica faptul că a văzut un exemplar la moștenitoarea soților Cuțescu-Storek, acum circa zece ani (deci în nici un caz nu poate fi



Fig. 6. Copia de la Cabinetul de stampe al BARSR (Imaginile 2-5 sînt reproduse aici după clișee executate în laboratorul foto al BARSR de Ștefan Miklós).

vorba de exemplarul achiziționat de Academie, respectiv de cel pierdut în 1944; nu-și aduce aminte dacă exemplarul era semnat sau nu dar, în mod cert, nu era cuplat cu un fragment de partitură muzicală. Din păcate, piesa nu a intrat nici în fondul Storek al Bibl. Acad. R. S. România, nici în acela al Muzeului Storek din București. Sperăm să nu se fi pierdut definitiv.

Despre versiunea de la Academie mai trebuie spus că în 1931—1932, mai mult decât probabil, nu se afla încă în posesia lui Beu. Altminteri, el o reproducea pe aceasta, mai intactă și, în fond, cu nimic mai puțin frumoasă decât originalul aflat în posesia soților Alexandru și Ortansa Satmari, și nu s-ar fi deplasat la tipografia din Sibiu cu un exemplar împrumutat. Personal, înclin să cred — fără a avea în mină probe doveditoare — că versiunea apocrifă a fost executată chiar la solicitarea lui Beu, cînd soții Satmari i-au încredințat originalul pentru a-l reproduce în cartea sa. Să fi lucrat pentru el un specialist din țară? Faptul că Beu, diplomat de carieră, călătorea atît de mult peste hotare admite și ipoteza că el s-a adresat unui maestru din străinătate.

★

Confirmindu-se unele ipoteze formulate în paginile prezentei comunicări, istoricii de artă vor putea încheia investigațiile muzicologului cu următoarea concluzie: portretul intitulat „Amico Liszt” s-a păstrat sub forma unui original aflat într-un loc necunoscut și a două copii — nici una executată de autor —, dintre care una, de execuție ireproșabilă, se află azi la Biblioteca Academiei R. S. România, iar cea de-a doua, originară din casa artistului, dar în nici un caz executată de el, poate fi dată ca dispărută.

Sper să se confirme și aprecierea mea, potrivit căreia pînă și copia „supraviețuitoare” a acestui portret senzațional, executată de un anonim, dar la nivelul unei copii de autor, este de o frumusețe dezarmantă, care îi face cinste atît lui Szathmari, cît și copistului. După părerea mea, pînă și inimosului colecționar. Neputînd cumpăra originalul, de care, ca cercetător pasionat al trecerii lui Liszt prin țările române, a fost profund atașat, a știut să găsească (și să răsplătească) un meșter care să i-l copieze atît de admirabil. Nu este oare și acesta un merit demn de aprecierea posterității?

FRANCISC LÁSZLÓ

CONSIDERAȚII CRITICE ASUPRA PUBLICULUI DE TEATRU ÎN CRONICILE DRAMATICE ALE LUI FRÉDÉRIC DAMÉ

Multitudinea de mesaje pe care scena le transmite sălii, precum și răspunsul dat de aceasta prin manifestarea aprobării sau a dezacordului față de cele prezentate argumentează, de fapt, stricta determinare a relației sală-scenă în cadrul căreia fuzionează și se sublimază în act de cultură aspectul social cu cel artistic. Așa cum scrie Gaiffe în *Le rire et la scène française*, „tot ce atinge scena are atît un caracter social, cit și artistic”¹. Nu numai Caragiale, dar nici Racoviță-Sphinx nu au neglijat în cronicile lor evidențierea ambelor aspecte, lucru ce atestă forța vie și mereu actuală pe care acestea o conservă. Interesat mai mult de aspectul artistic al fenomenului teatral și poate insuficient de familiarizat cu societatea românească a timpului, Frédéric Damé surprinde și redă cu dificultate în cronicile sale dramatice trăsăturile definitorii ale publicului de teatru, fizionomia lui distinctă, diversitatea și mobilitatea expresiilor și comportamentelor sale.

Publicind în *Românul* din 19 decembrie 1879 parodia „*Fata aerului* (feerie în 5 acte și 10 tablouri)”, Damé nu impresionează deloc prin arta cu care și-ar portretiza personajele, ci prin modul în care construiește ideile textului dramatic, alegînd teatrul ca loc al reprezentației și piesa *Fata aerului* ca pretext al demonstrației asupra naturii și gustului publicului. Mai mult sau mai puțin, locul teatral devine un indiciu al posibilității de identificare a spectatorilor, repartizarea lor „geografică” fiind un reflex al stării lor sociale și culturale.

Primele trei tablouri se desfășoară în exteriorul sălii de spectacol, iar tabloul I debutează chiar în afara clădirii teatrului. Înainte de a intra la spectacol, două personaje, Optimescu și Pesimescu, discută despre piesa pe care urmează să o vadă. Recunoaștem în replicile lui Pesimescu opinii formulate de Damé cu alte ocazii, în articole publicate tot în *Românul*; *Fata aerului* aduce mult public în sală cu toate

că nu este frumoasă, nici literară, nici „veselă”, nici „mișcătoare”, și totuși fără a atinge nici-unul din aceste deziderate, feeria continuă să exercite asupra spectatorilor un viu și inexplicabil interes. Următorul tablou surprinde alte două personaje în dialog : un membru al comitetului teatral, Dl. X, care-și exprimă satisfacția de a vedea cum se umple sala de spectacol de lume, și Criticul, care ascunde în spatele declarațiilor sale tot impresiile lui Damé deja formulate asupra publicului. El constată că există „un public pentru Teatrul Național”, un public nepretențios, ușor de tentat cu subiecte facile, dar greu de convins să accepte piese cu subiecte serioase ori grave. În funcție de acest public și de genul pieselor reprezentate, misiunea criticii se reduce la observarea citorva aspecte exterioare : „voi lăuda frumosul păr al d-rei A, pieptul alb al d-rei B, picioarele marmoreene ale d-rei C, mina mititică a d-rei E, glasul d-lui Mateescu”. Dl. X dă o replică cu care polemizează Damé, căci prin ea se încearcă să se justifice opțiunea repertorială și să se indice principalul responsabil al stării de degradare în care se află teatrul : „Publicul e de vină, numai el. Nu-i plac piesele frumoase. Gustul lui nu e format ; ceva mai mult, e deformat”. Tabloul al III-lea surprinde pe același personaj, Dl. X, în conversație cu un amic venit la teatru din obișnuința de a-l frecventa și nu din dorința de a asista la „asemenea fleacuri”. Abia tabloul al IV-lea are ca loc de desfășurare sala de spectacol : o lojă la „Bel-Etaj” și două personaje, Dl. Z și Dl. Y, care își motivează prezența la reprezentație doar prin dorința de a admira ochii, umerii și picioarele actrițelor. Următorul tablou, la „staluri I”, are ca protagoniști pe Tinărul blond și pe Tinărul brun care fac comentarii de aceeași natură. Tabloul al V-lea, la „stalul II”, surprinde conversația a doi școlari satisfăcuți că au scăpat de monotonele piese istorice în versuri care făceau din teatru „o sucursală a liceului”. Tabloul al VII-lea se desfășoară în foaierea de jos, unde Căpitanul M. îi descrie D-lui S modul

¹ Gaiffe, *Le rire et la scène française* (1931), cf. Maurice Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, 1964, p. 1.

in care va scrie piesa *Regele norilor*, tot o feerie, și, deci, tot o supralicitare a elementului vizual. În loja primăriei se situează următorul tablou în care surprindem conversația celor doi deputați ce se văd nevoiți să constate că, în pofida subvențiilor acordate teatrului, calitatea spectacolelor se face din ce în ce mai puțin simțită. Într-o „lojă benuară”, în următorul tablou, Dl. M și Dl. L discută alternativ despre traduceri și despre eleganța și frumusețea femeilor aflate în celelalte loji. Tabloul din final — la ieșirea din teatru — reunește toate personajele cunoscute din piesă cărora li se adaugă și altele, care au asistat la spectacol: Băcanul, Nevasta lui, O domnișoară, Un actor. Fiecare comentează în felul său piesa. Băcanul declară că n-a priceput subiectul piesei, Nevasta lui că ea a înțeles că cei doi tineri care se iubeau s-au căsătorit. Optimescu îi dă dreptate lui Pesimescu pentru că l-a avertizat asupra naturii sentimentelor pe care le va încerca la sfârșit și trage concluzia că dacă ar fi asistat la spectacolul celor *Două Orfeline* ar fi regretat mai puțin timpul pierdut, iar școlarii fericiți așteaptă cu nerăbdare o nouă „piesă de succes”. Spectacolul ce se oglindește în aceste concluzii fletează gustul unui public căruia i se pun la dispoziție „producții cu femei desbrăcate și decoruri marine”², al unui public care nu se interesează întotdeauna de valoarea intrinsecă a textului reprezentat, nici de valențele lui morale, deși profitul evaluat după impresiile din final ale spectatorilor nu pare prea consistent.

Damé distilează umorul unei situații, dar nu o panoramează ca Racoviță-Sphinx și Caragiale, motiv pentru care personajelor din piesa amintită le lipsește autenticitatea, părind mai curind asemănătoare unor plante crescute în seră. Convenționalismul și artificialitatea se ascund în spatele tendinței de a imprima textului dramatic un caracter intelectual, iar Damé, prin stilul său, nu reușește să redea și să exprime extrema vitalitate pe care publicul aceluși timp o aducea în sala de spectacol.

Așa cum declara într-o scrisoare adresată lui Petre Th. Missir, Caragiale cunoștea foarte bine „natura și gustul publicului” compozit care frecventa Teatrul Național. Urmărind aceste tipuri și restituindu-le cu o „putere exactă de evocare”, el le recompune imaginea și le dezvăluie aspirațiile: „Ieșiți din toate colțurile Bucureștilor: de la Delea-Veche și Popa Nan până la Grădina-cu-Cai și Sfântul Elefterie, din Dealul Spirii și Izvor până-n Precupeții Noi și Tîrchiilești”³, acești eroi caragialești, amestecați cu ceilalți, cu cei care-și ferece „jupurile” și „poalele redingotelor” de „contactul cu mitocanii”, vin laolaltă să populeze sala de spectacol, nu întotdeauna — sau mai niciodată — dintr-o

aspirație culturală, ci „de-un capriț” sau „de-un pamplezir”, cu conștiința asigurată că nu toți cei cu care se află acolo, împreună, înțeleg neaparat ceva. Coboriți din „vagoane de tramvai galbene și albastre, trăsuri boierești, căruțe mitocănești”⁴, sau venind pur și simplu pe jos, aduc cu ei, în sala de teatru, moduri de apreciere „alandala”, bagajul lecturilor de foileton și almanah, „ifosele” și „mofturile” care-i caracterizează. Dacă în sală se observă oameni într-adevăr capabili să sesizeze prin cultura ce o posedă valoarea celor reprezentate, există și o categorie care mimează înțelegerea, considerind că simpla lectură a *Dramelor Parisului* îi așează în rindul oamenilor cu o „educațiune aleasă”. Între aceste tipuri nu lipsese mitocanii care șed îngrămădiți la galerie, gesticulind și vorbind tare. Ei nu au „pretențiuni” de cultură, aplaudă dacă piesa le place sau fluieră atunci cînd nu-i interesează, căci au plătit ca să se distreze. Printre spectatori se află și Smotocea și Cotocea, care intră la teatru, unul plătind, celălalt pe „mofturi, cu contramarca aceluiași bilet”. Ei vor recepta spectacolul conform structurii fiecăruia, unul fiind „înalt la închipuire”, iar celălalt „adinc”. Din cauza acestor dispozițiuni filosofice, ei își arogă dreptul de a se considera „enciclopediști”⁵.

În condițiile necesității de a satisface gustul unui public atît de divers, scena întîmpină la rindul ei dificultăți. Lumea „bună” refuză să se amestece cu „mitocancele”, împărtaşind preferințele acestora, și merge la Stavri unde se reunește societatea înaltă și unde se pot vedea tineri „la la mode” și „lume chie”. Nu întotdeauna spectacolul scenei interesează la fel de mult ca spectacolul sălii. Prilejul de a admira rochiile, coafurile, frizurile și tăietura unei haine bărbătești se arată mai atractiv, mai plin de farmec. Opera, teatrul aristocrației, atrage „elita socială” în serile sale de „representațiune”, iar scenei românești îi lipsește „năvala publicului”. Greu de crezut că în absența păturii culte spectacolul românesc ar fi putut evolua, stimulat fiind numai de un public compus din „copii, bone, elevi, pedagogi, studenți, soldați, amployați comerciali, popor etc”. În asemenea condiții, direcțiunea fletează gustul publicului, punindu-i la dispoziție producții frivole, feerii, farse, vodeviluri. De aceea, în fața unei asistențe majoritare de școlari, o piesă ca *Fata aerului* (cea adevărată, al cărei titlu este împrumutat de Damé, cu supremă ironie, pentru „parodia” lui) are mai mult succes decît dramele istorice. Scena trebuie să se modeleze și să se adapteze preferințelor acestui public „sucit”, care se dă în vînt după feerii și melodrame, care „cască, sau doarme, sau pleacă” atunci cînd pe scenă se spun lucruri grave.

² Fr. Damé, *Fata aerului* (feerie în 5 acte și 10 tablouri), în *Românul*, 19 dec. 1879.

³ I. L. Caragiale, *Manifest!*, în *Opere*, vol. IV, București, 1938, p. 299.

⁴ Idem, *La Moși*, în *Opere*, vol. I, București, 1930, p. 278.

⁵ Idem, *Smotocea și Cotocea*, în *Opere*, vol. I, București, 1930, p. 304.

Fizionomia acestor tipuri scoase din tiparul timpului se regăsește și în paginile lui Vlahuță. Ele apar mult mai pregnant decît în piesa lui Damé, construită după modelul conversației de salon. „Moftangiii” lui Vlahuță reușesc mult mai bine să înscrie climatul sălii de spectacol și aptitudinile firești ale celor care o frecventează. Moftangiul blazat se află pretutindeni: în tramvai, la teatru, în cafenele, „vorbind tare, debitîndu-și cu glas sonor și cu gesturi studiate, prețiosul lui repertor de fraze ciugulite de prin gazete literare”⁶. El caută cu insistență să atragă atenția asupra persoanei și a opiniilor sale, iar din galeria paraziților niciunul nu uită să includă printre obligațiile mondene și frecventarea teatrului. „Dichisit și pomădat”, parazitul urmărește cu interes doamnele din loji: „Era crai rău în antracte. Iar cînd se ridica cortina, își netezea cu satisfacție frizura, și țintă cu ochii la scenă, sorbea vorbele actorilor”⁷. Studiarea gesturilor, grija pentru ținută și frizură dotează aceste tipuri cu „mania reprezentării”. Așa cum pe scenă actorii își construiesc personajele, în viața socială acești indivizi își alcătuiesc rolurile pe care țin să le joace. Se întîmplă însă, ca și în teatru, să apară nepotriviri între structura personajului și natura celui ce-l interpretează. Necesitatea de adaptare rapidă lasă loc eșecurilor și, brusc, individul își declară identitatea. „Unde o fi fugind așa gătit acest june? Se oprește în fața Cofetăriei Riegler să-și așeze încă o dată cravata, care arde ca focul; își scutură cu batista pantofii de lac; își potrivește țiîndrul, după ce-i trage apăsot o mîneacă împrejur; se-nțepește în călcie și se uită spre fațada Teatrului Național”⁸. Dar nu sala de spectacol îi captează privirea, ci muscalii, nu spectacolul altora îl interesează, ci propriul său spectacol. Toate aceste tipuri circulă, mai mult sau mai puțin, între reprezentațiile vieții în care sînt protagoniști și cele ale scenei ai căror spectatori devin. Iar modul în care ei abordează scena devine un indiciu al apartenenței lor sociale. Între negustorul care și-a abandonat „grătarcele cu friptură”, „luminările de ceară” și „șorțul verde al tejghelei”⁹ pentru a veni la teatru și medicul care și-a lăsat pacienții, între doamna care cîntă la clavier și tinerele care și-au însușit „dicționarul de conversațiune” pentru a-și putea afișa „pretențiunile de cultură” nu există altă legătură decît aceea că împreună formează un public de teatru, de-o seară, surprinzător prin vitalitatea, diversitatea și mobilitatea expresiilor sale.

Aceste trăsături definitorii ale publicului de teatru în a doua jumătate a secolului al XIX-lea

nu se regădesc bine conturate în paginile lui Damé, care s-a concentrat mai mult asupra căutării motivelor care aduc publicul la asemenea spectacol și mai puțin asupra tipurilor care compun, înscriu și exprimă o epocă și aspirațiile ei. Față de tipurile prezentate de Caragiale și Racoviță-Sphinx, cele realizate de Damé par umbre inconsistente, proiecții ale gîndurilor și sentimentelor creatorului lor. Recunoaștem în Pesimescu, în Critic, în Deputat, opiniile lui Damé, formulate prin intermediul aceluiași limbaj, firește cult, singura excepție conferind-o exprimarea agramată și naivă a Nevestei de băcan, personaj cu care autorul nu s-a putut identifica. Datorită limbajului utilizat, care nu variază de la un personaj la altul pentru a desemna starea lui socială, înțelegem că ne aflăm de fapt în fața unui singur personaj surprins în multiple ipostaze — Damé — și nu în fața unui public de teatru divers prin reacții, prin comportament și prin natura delectării pe care o resimte în fața spectacolului.

Și în cronicile sale dramatice, Frédéric Damé aduce în sprijinul propriilor lui idei despre public observațiile lui Al. Dumas — potrivit căruia „a voi să modifici publicul, este a încerca să desătezi marea”. Imposibilitatea educării publicului se află în însăși natura lui: insatiable, capricios și instabil, el se conduce în impresiile sale după legi necunoscute și misterioase. Pentru că atenția lui nu se poate îndelung timp fixa, el „este întotdeauna închis unui raționament și totdeauna deschis unei emoții”. Solicitat mai mult de elanurile inimii decît de glasul rațiunii, avid de senzații, lumină și culoare, apreciind și gustind o literatură de compensații și iluzii, spectatorul de teatru din această jumătate de veac rămîne suveran pe destinele scenei. El va dicta genul pieselor ce se joacă, gustul și aspirațiile sale se vor impune asemenea unui puternic curent de aer oricăror tendințe de moralizare și oricăror eforturi de disciplinare și de coordonare a reacțiilor lui: „Teatrul nu poate moraliza publicul decît dacă vine publicul; dar la Teatrul cel Mare publicul nu vine”, scrie Damé, și concluzia lui este că „ori de cîte ori s-au dat piese în gustul publicului, sala a fost plină. Deci, cînd sala e goală, vina este a piesei co se reprezintă”. Scena nu poate pretinde să capteze interesul unui public atît de divers, decît în cazul în care consimte să facă concesii gustului pe care acesta îl manifestă, acceptîndu-l „ca pe un copil, totdeauna ignorant și care nu voiește să învețe, curios și convins-că sînt o mulțime de lucruri foarte naturale, foarte adevărate, de care nu trebuie să se vorbească la Teatru, impresionabil și distras, simțitor și glumeț, gata a plînge, gata a rîde, avînd reflecțiuni în orice (avid de a se oglîndi, de a se recunoaște în orice — n.n.), încîntat de fiecare jucărie nouă care îl face să uite îndată pe cele vechi, dar pe care e totdeauna gata să o rupă, ca să vadă ce este înăuntru, și neștiînd bine cine

⁶ Al. Vlahuță, *Moftangiul blazat*, în *Serieri alese*, vol. II, București, 1963, p. 292.

⁷ Idem, *Cifina paraziți*, în *Serieri alese*, vol. II, București, 1963, p. 147.

⁸ I. L. Caragiale, *Slăbiciune*, în *Opere*, vol. IV, București, 1938, p. 16.

⁹ D. D. Racoviță-Sphinx, *Cronică teatrală*, în *România liberă*, 13 dec. 1886.

la-a dat-o; el nu refuză a asculta lucruri serioase, însă cu condiția ca acestea să nu dureze mult, căci altfel vorbesc, sau cască, sau doarme, sau pleacă; — un copil care nu îmbătrânește niciodată, care nu poate îmbătrâni, pentru că și-a însușit principiul eternei tinereți, al eternei iubiri, al eternului ideal, al eternului feminin”¹⁰. Părerile lui Damé asupra publicului sînt perfect pliate pe enunțul lui Dumas, pe care-l preia aproape total în cronica sa la piesa lui V. Sardou, *Daniel Rochat*, fără însă a reține orchestrația nuanțelor pe care citatul lui Dumas le conține; „Teatrul este, înainte de toate, un loc de petrecere care rămîne deșert cînd publicul nu găsește ce vine să-și caute. Cel puțin este un loc unde oamenii se string în speranța de a asista la niște scene care-i mișcă, îi înflorează sau îi fac să ridă; dar unde nu vin ca să asculte discuții religioase din care nu înțeleg nimic, care-i lasă cu totul reci, care nu-i privește. Gustul publicului este cunoscut, adăugau nemulțumiții; la teatru, ca în literatură, nu-i place decît ce pricepe ușor, fără prea multă bătaie de cap”¹¹. Din căutarea facilităților rezultă faptul că lecturii unei cărți serioase marele public îi preferă peripectivile și intimplările neverosimile și lacrimogene din *Dramele Parisului* sau *Misterele Londrei*. Spectatorul de teatru nu beneficiază, ca cititorul izolat în intimitatea lucrurilor familiare, de posibilitatea de a abandona și a-și relua lectura, el se află în permanență „alături de alți spectatori, a căror prezență îi transformă” gîndurile și sentimentele. Reacțiile se propagă cu o mai mare spontaneitate în grup, deoarece în mijlocul celorlalți spectatorul își pierde momentan libertatea avută în cazul lecturii. El se lasă contaminat de gesturi, de gînduri și reacții pe care poate că în intimitate și le-ar reprima. Teatrul declanșează în individ dorința de a se supune gustului general, colectivității. Se poate ca în cursul aceleiași seii chiar, Tinărul blond și Tinărul brun din piesa lui Damé să se simtă vinovați de libertatea observațiilor făcute în timpul reprezentației, observații care își pierd în decurs de cîteva ore forța de iluzionare.

Există încă și posibilitatea ca același spectator să-și modifice pe parcursul mai multor reprezentații impresiile asupra spectacolului. Damé a putut să observe în cronica la *Ruy Blas* că, dacă publicul proaspăt al primelor reprezentații își fixase interesul asupra subiectului dramei ce se desfășura pe scenă, același public capătă cu timpul acuitatea necesară în a sesiza lucruri care-i scăpaseră din atenție, cum ar fi: jocul actorilor, decorurile, direcția de scenă. Impresiile avute la premieră se șterg lăsînd locul acestor din urmă judecăți care cuprind totalitatea aspectelor de care depinde consacrarea spectacolului. Multe înscenări care au

debutat strălucit au cunoscut pe parcurs o degradare a impresiilor, menită să le anuleze succesul inițial. *Ruy Blas* este în acest sens un exemplu. Nemaifiind prins de atmosfera febrilă a premierei și interesat de subiectul piesei, spectatorul capătă detașarea necesară analizei obiective: „Astfel, Duminică, toate efectele dramatice de la actul al treilea au fost pierdute, pentru că toată lumea era ocupată să se uite la spectacolul ce avea înaintea ochilor: o ceată de vreo doisprezece tilhari de codru în costumul ce obișnuiesc acești onești cetățeni la opera comică și care se certau împrejurul unei mese. Dar la actul al V-lea, care este unul din cele mai dramatice care s-au seris vreodată, sala pufnea în ris. Risetele curgeau de sus și umpleau sala, unde veneau să se piardă imprecațiunile lui Ruy Blas”. Cei care scriau cronicile teatrale în publicațiile timpului au semnalat în repetate rînduri discrepanța dintre decoruri și costume, nepotrivirea dintre tehnica de joc și trăsăturile personajului reprezentat, neglijarea aproape permanentă a aspectelor care țin de ansamblul spectacolului. Aceste lucruri dăunau profund impresiei generale pe care spectacolul se cuvine să o producă: „Nu se cer puneri în scenă sumptuoase; dar e neapărat ca intrările și ieșirile, modul cum trec actorii de la un loc la altul, momentul cînd coboară sau suie, locul ce au să-l ocupe, mișcărilor lor, totul în sine, să fie studiat cu deamănuntul și fixat dinainte în timpul repetițiilor”¹².

Opțiunea repertorială joacă de asemenea un rol decisiv în viața spectacolului, existînd — după opinia lui Frédéric Damé — mai multe categorii de piese ce se pot reprezenta: literare, morale, și pe gustul publicului. Rar se conjugă aceste atribute în aceeași montare: „Astfel am găsit rău aleasă tragedia *Roma învinsă* care era o piesă numai literară și morală, iar nu în gustul publicului; precum și *O noapte furtunoasă*, care era în gustul publicului, dar nu era morală; precum și *Fata aerului*, care era de asemeni o piesă în gustul publicului, fără a fi deloc literară”¹³. Piese citate reprezintă termeni extremi între care Damé credea că-și pot face loc piese care să reunească toate cele trei deziderate. Pentru piesele literare al căror public este extrem de redus, Damé propune ca seriile de reprezentație să aibă loc marți seara, așa cum se procedează la Comedia Franceză și la Odeon: „direcțiunea să consacre o zi pe săptămînă, Marțea, spre exemplu, pieselor care nu se adresează decît minorității și să lase celelalte zile publicului care nu are pretențiuni literare și nu vine la teatru decît ca să se odihnească după munca zilei”¹⁴. Racoviță-Sphinx definește publicul teatral prin „media culturală

¹⁰ Fr. Damé, *Cronică la Săptămîna teatrelor*, în *Românul*, 13 dec. 1879.

¹¹ Idem, *Cronică la piesa Daniel Rochat* de V. Sardou, în *Românul*, 3 oct. 1880.

¹² Idem, *Cronică la piesa Ruy Blas* de V. Hugo, în *Românul*, 30 nov. 1879.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Idem, *Cronică la piesa Bucuria casei* de Anicet-Boutgeois și Adrien Decourcelles, în *Românul*, 19 oct. 1880.

a societății la un moment dat”¹⁶. Iar ignorarea acestei „medii culturale” perturbă interesele teatrului, îi dereglează funcțiile și îi influențează într-un chip nedorit destinele. Teatrul se confruntă cu un fenomen de refuz, o categorie li întoarce spatele pentru a merge la „un circ oarecare”, iar alta îl părăsește ofensată pentru a frecventa opera italiană. Modul just de abordare a publicului de teatru pe care-l propune Racoviță-Sphinx, mod adaptat la realitățile timpului, nu corespunde, desigur, modelului preluat de Damé de la Alexandre Dumas, model axat pe ideea că publicul nu poate fi educat, dirijat, instruit. Teatrului nu-i rămâne în acest caz decât să se supună gustului acelei categorii de public căreia spectacolul îi este dedicat. Rezervarea unei serii de marți pentru piesele literare și a celorlalte serii pentru piese literare și artistice sau pur și simplu pentru divertisment reprezintă o soluție formală a problemei decalajelor de gust, cultură și sensibilitate. În repetate rânduri, Damé cere „să se

facă mai multe concesii gustului publicului, căci mi-e frică că a merge în contra acestui gust să nu ajungem la descurajarea actorilor, la dezgustarea publicului, și la desființarea Societății”¹⁶. Având ca model teatrul francez care a rezolvat problema publicului prin diversificarea sălilor de spectacol, Frédéric Damé nu optează pentru soluția descoperirii preferințelor comune prin cercetarea „mediei culturale”, ci pentru specializarea spațiului de joc și repertorierea pieselor în funcție de fiecare categorie de public.

Inconsecvent în opiniile referitoare la public, și contradictoriu, Frédéric Damé nu dezvoltă în cronicile sale o concepție teatrală originală și unitară¹⁷, ci mai curind dezvăluie, prin modul în care știe să recepteze și să filtreze influențe străine, un model intelectual și ideal de abordare a acestui subiect, model nu într-un totu concordant cu realitățile specifice ale climatului teatral românesc.

IOLANDA BERZUC

¹⁶ D. D. Racoviță-Sphinx, *Teatrul nostru*, în *Revista nouă*, nr. 1, 1888.

¹⁶ Fr. Damé, *Săptămîna teatrelor*, în *Românul*, 10 ian. 1879.

¹⁷ A se vedea studiul *Frédéric Damé, critic dramatic*, semnat de A.I. Palcologu, în *Studii și cercetări de istoria artei*, serie Teatru, Muzică, Cinematografie, t. 14, nr. 1, 1967, p. 13—23.

UN CÎNTEC MORAL ÎN CREAȚIA LUI MACARIE IEROMONAHUL

Prima jumătate a secolului al XIX-lea constituie pentru muzica autohtonă de tradiție bizantină o perioadă de maximă dezvoltare, într-un moment în care muzica apuseană pătrundea tot mai mult în viața spirituală românească. Este o perioadă de interferență între cele două sisteme, muzica psaltică, monodică, ajunsă la apogeu, și muzica „vocală”, armonică, innoitoare, fiecare cu rosturile și răspunderile sale.

În acel cadru și în acel timp, cel care s-a impus în mod deosebit — detașându-se prin talentul său muzical și viziunea asupra progresului muzicii românești — a fost Macarie Ieromonahul (1770–1836), personalitate artistică proeminentă, muzician rafinat și om de cultură, creator și interpret, orator și organizator, ctitor de școală muzicală românească. Spirit întreprinzător, dinamic, iubitor de neam și de patrie, pe care a slujit-o pînă la sacrificiu într-o perioadă de adinci frământări, de lupte sociale și naționale, Macarie Ieromonahul a fost investit cu răspunderi de excepție în eforturile „românirii” muzicii, ale cultivării acesteia în nota progresistă specifică timpului, ale rușii de sub jurisdicția și atotputernicia celei grecești impusă de instituțiile în vigoare, biserica și școala, muzică străină de simțirea românească, neînțeleasă nici de cei ce o difuzau, nici de cei ce erau obligați să o asculte.

În această idee, din însărcinarea mitropolitului Dionisie Lupu, Macarie prefăce cîntările de cult, transpunîndu-le din grecește „în graiul patriei”. O operație deloc ușoară, în care avea de învins diferențele de text — lungimi, accente, frază muzicală, expresie. De aici, în mod firesc, muzica suferea modificări, neesențiale însă, fără a se îndepărta prea mult de original. Este un aspect al activității creatoare a lui Macarie. El a fost însă nu numai un „prelucrător” ci și un iscusit compozitor, realizînd cîntări psaltice deosebit de inspirate, melodioase, unele de o frumusețe cuceritoare, de mare forță expresivă, în forme arhitecturale desăvîșite. O parte dintre acestea, ca și altele, dintre cele tălmăcite din grecește, au fost tipărite de Macarie la Viena în 1823, împreună cu gramatica muzicii psaltice după „sistima nouă”, ele fiind

primele tipărituri de muzică tradițională făcute în țara noastră „în limba graiului patrioticesc”. Este vorba de *Theoriteiconul*, *Anastasimatarul* și *Irmologhionul*, lucrări de bază, tipărirea acestora avînd o influență covîșitoare în difuzarea cîntărilor de cult în graiul poporului, în „deșteptarea” și întreținerea conștiinței naționale a acestuia.

Pe lângă acestea, Macarie Ieromonahul a compus și cîntece în afara serviciului religios, așa numitele „cîntări morale”, conformîndu-se poate celor spuse de el că „noua sistimă este povățuitoare și pentru tragodiile cele politicești”. Din acest gen al creației sale ne sînt cunoscute două lucrări: *Cîntarea dimineții*, pe versurile lui Ion Heliade Rădulescu, și *Deschide-te gură, cîntă*, pe versurile lui Barbu Paris Mumuleanu, despre care Nicolae M. Popescu spunea că „aceste cîntări au ceva în ele care le deosebește de cele curat bisericești, și care ne asigură că Macarie pricepea rostul și altor cîntări”¹. Ne oprim aici asupra uneia dintre aceste lucrări — care n-a cunoscut tiparul în timpul vieții lui Macarie, și care a avut o largă răspîndire la vremea sa și, încă tirziu după aceea — *Cîntarea dimineții*, căreia îi redăm în continuare textul în prima sa variantă :

1 Cîntarea dimineții,
Din buzi nevinovate,
Cui altui se cuvine,
Puternice Părinte,
Deci ție a da.

2 Tu cști stăpin a toate;
Tu cști prea bunul tată;
A ta putere sfîntă
Făptura ține'ntreagă,
Ne ține și pre noi.

3 În inimă, 'n tot omul
Tu ai sădit dreptatea,
Unirea și frăția
Tu conștiința scumpă
Tu bun d'avem ne-ai dat.

¹ Nic. M. Popescu, *Viața și activitatea dascălului de cîntări Macarie Ieromonahul*, București, 1908, p. 85.

4 P'aceste saduri sfinte
Răcoritoare ploae
De adevăr să pice,
Să crească, să dea rodul
Să fim prea fericiți.

5 Îndreptătorul lumii,
Tu ai slăvit noroade
Le-ai dat tu legi prea sfinte
Ce țin aceste saduri
Slăvește și pre noi.

6 S'aceste legi prea drepte
Orice norod le calcă,
Sau care nu le știe,
Cade, ruin'rămîne
Se face neștiut.

7. Din slava strămoșească
De am căzut, ne'nalță

De am uitat unirea
Ce-i întărea'ntru toate
Acum ne fă uniți

8 Să știm c'avem dreptate,
Să știm ce, cine sintem,
Ș'așa să nu se uite
O nație slăvită
Ce-am fost și ce-am fi noi.

9 Cu toții dară ție
Cintăm cîntare nua;
În flacăra unirii
Întindem mîini la tine
Rugăm să ne'nsoțești.

10 Ne luminează mintea
Să te cunoaștem, Bune,
Să știm că ne ești tată,
Să te cîntăm mai bine
Ș'așa să ne'împăcăm

Ion Heliade Rădulescu serie poezia *Cîntarea dimineții* în anul 1822 — între primele sale lucrări poetice — cu prilejul inaugurării școlii lancasteriane, așa cum reiese din însemnarea pe care-o face la tipărirea acesteia în *Ruge și Morala evanghelică*, ediția din 1861, precum și din însemnarea la ediția a doua din 1894 cînd spune: „Această rugă s-a compus la 1822 la inaugurarea primei școlă române după metoda lancasteriană. Acum s-a mai revăzut”². Deși redactată în 1822, cînd a și fost rostită în grup de către elevi, *Cîntarea dimineții* a fost publicată pentru prima dată opt ani mai tîrziu, în 1830, în *Meditații poetice*³. George Călinescu în *Istoria literaturii române* precizează că poezia fusese compusă în 1822 „pentru școlarii săi spre a fi spusă la intrarea în clase”⁴. Foarte apreciată prin adresa și conținutul său, este socotită de D. Popovici în ediția critică a volumului *Opere*, „în prima redacțiune”, una dintre cele mai populare și mai circulante poezii din întreaga noastră literatură⁵. De asemenea, George Ivașcu, în *Istoria literaturii române*, caracterizîndu-l pe Heliade Rădulescu „printre cei dinții și cei mai prestigioși îndrumători ai culturii moderne”, acordă poeziei aceeași însemnătate cînd afirmă: „Cîntarea dimineții pare însă a fi compoziția poetică a lui Heliade care într-o primă redacție a ei, încă din 1822, a fost una dintre cele mai răspindite poezii din literatura română”⁶. La rîndul său, Nicolae Iorga, făcînd aprecieri critice asupra lucrării

Hristotie au Școala moralului de Anton Pann, apărută în 1834, scoate în evidență importanța capitolului al X-lea despre „cîntarea bisericească”, unde este reprodusă „cea mai frumoasă poezie a lui Eliade, ruga pe care el o pune în gura copiilor (...) pe care de aproape un veac o spun în școli generațiile ce se ridică una după alta”⁷.

Fire neliniștită, Heliade Rădulescu a fost preocupat de corectarea lucrărilor sale, intervenind în forma și structura lor, fără modificări de conținut și sens, în intenții de ordin estetic mai ales, fapt petrecut și cu poezia *Cîntarea dimineții*. Astfel, în 1861, în *Ruge și Morala evanghelică*, Heliade publică o a doua redacțiune a poeziei, după opinia criticilor literari mai puțin izbutită, variantă pe care Ovid Densusianu o socotește „drept una dintre excentricitățile la care a ajuns Heliade în pasiunea lui pentru neologisme”⁸. De fapt Heliade, în dorința de a demonstra latinitatea limbii române, intervine în textul primei variante, tipărită în 1830, înlocuind o seamă de cuvinte cu altele de origine latină („nevino-vate”, „puternice”, „scumpă”, „slăvit”, „noroade”, „tată”, prin „inocente”, „omnipotente”, „justă”, „mărit”, „popoare”, „pater”). Era o intervenție oarecum forțată, ținînd seama de uzualitatea cuvintelor în vorbirea curentă, dar intenția lui Heliade rămîne de apreciat în nota sentimentului național existent în întreaga lui operă. Interesantă și ingenioasă apare publicarea împreună, în cele două ipostaze, a poeziei *Cîntarea dimineții*, în *Curs întregu de poezie generale*, în 1868, pe pagina din stînga a variantei din *Meditații poetice*, pe pagina din dreapta cea publicată în *Ruge*⁹.

² I. Heliade Rădulescu, *Ruge și morala evanghelică pentru clasele primare*, ed. a 2-a, București, 1894, p. 28.

³ *Meditații poetice dintr'ale lui A. de la Martin*. Traduse și alăturate cu alte bucăți originale prin D. I. Ellad, 1830, p. 95.

⁴ George Călinescu, *Istoria literaturii române*, ed. și prefață de Al. Pîru, București, 1982, p. 132.

⁵ I. Heliade Rădulescu, *Opere*, ed. critică de D. Popovici, vol. I, București, 1939, p. 560.

⁶ George Ivașcu, *Istoria literaturii române, I*, București, 1989, p. 399.

⁷ N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, vol. I, București, 1907, p. 234.

⁸ O. Densusianu, *Literatura română modernă*, vol. II, București, 1921, p. 170.

⁹ I. Heliade Rădulescu, *Curs întregu de poezie generale*, vol. I, București, 1868, p. 202.

Poezia a fost publicată și parțial, Heliade servindu-se de acele câteva strofe în susținerea comentariilor sale în unele studii și articole. În *Biblice* (1858), exprimându-și crezul literar și politic, idealurile sale de unire și unitate națională, Heliade citează patru strofe, acelea în care sentimentul patriotic, al demnității și dreptății, al iubirii de țară se degajă deosebit de puternic: „Din gloria străbună / De am căzut, ne'naltă / De am uitat unirea / Ce-i înălțarea-ntru toate / Acum ne fă uniți”¹⁰. În *Equilibrul între antithesi*, în partea I intitulată *Issachar sau Laboratorul*, reliefând sacrificiul poporului în lupta pentru existența națională, reproduce două strofe, pentru a conchide: „Nația întreagă astăzi e deșteaptă, scie quine a fost și que ar pute deveni; Se agită pînă la unul, aspiră la un viitor demn de dînsa”¹¹.

Cîtă prețuire acorda Heliade acestei poezii, pe care o considera ca o „programă de la debutul său”, este și faptul că publicînd articolul *Unire și unitate* reproduce o strofă, a șaptea, ca epigraf la acesta menționînd: „Toți cîți trăiesc știu că a *Dimineții cîntare*, *Cîntarea dimineții* sau deșteptării românilor în revoluția lui Tudor Vladimirescu este scrisă pentru prunci din anul 1822 ...”¹².

O contribuție deosebită la difuzarea poeziei lui Heliade a avut-o Anton Pann, care o publică în anul 1834 în *Hristoitiie au Școala moralului*, la p. 175, reproducă după aceea în edițiile din 1876 (Craiova), p. 179, 1885 (Craiova), p. 171 și 1938 (Turnu Severin), p. 162. Nu insistăm aici asupra publicării de către Anton Pann a poeziei însoțită de muzică din *Cîntece de stea*, edițiile din 1848 și 1852. (Apreciată pentru valoarea și sensurile sale, *Cîntarea dimineții* este publicată recent, — în anul 1986 — în volumul I. Heliade Rădulescu, *Versuri*, ediție îngrijită de Vladimir Drîmbă).

Cîntarea dimineții a circulat nu numai tipărită, ci și în manuscris, în colecții de poezii cu conținut moral, alături de cîntece de stea și cîntece patriotice, caligrafiate de dascăli de școală, de cîntăreți, de școlari interesați în însușirea sa. În Biblioteca Academiei R. S. România se găsesc câteva astfel de exemplare. În Ms. 3452, f. 106^v (dosarul „Teatru și poezie”) întîlnim poezia lui Heliade, nedatată, în varianta din 1822. Nu este vorba de un autograf. De asemenea o găsim în Ms. 3766, f. 8^v, care poartă titlul *Carte adevărată*, caligrafiată de M. Jipescu, în anul 1836, din care lipsește strofa a șaptea, și în Ms. 4430, p. 102, „scris de mine I. Ștefan”, București, 1864, din care lipsește strofele șapte și opt.

Iată, așadar, de cîtă atenție și prețuire s-a bucurat poezia lui Heliade, adresată școlarilor, rostită sau cîntată generații în șir. În versurile sale inaripate, școlarii de toate vîrstele și-au format și dezvoltat conștiința națională, pentru a lupta și a se jertfi patriei lor pe care o doreau unită „sub aripile unei cloșce în acel cuib calificat de cuibul Daciei”¹³. Și, pentru a sintetiza, *Cîntarea dimineții* — după opinia lui George Ivașcu — nu este altceva decît „o succesiune de aforisme de etică social-politică în care străbate conștiința personalității naționale”¹⁴.

Despre împrejurările în care Macarie a scris muzica pentru *Cîntarea dimineții* nu avem nici o indicație sigură. Așa cum nu știm dacă Macarie s-a folosit de un text în manuscris al poeziei, dintre cele care circulau după compunerea ei de Heliade în 1822, sau a utilizat textul din 1830 odată cu publicarea lui în *Meditații poetice*. Bănuim că Macarie n-a așteptat editarea poeziei în volum (1830) ci, atras de interesul care se manifesta în jurul acesteia, spusă de școlari în grup în fiecare dimineată „înainte de parados”, a compus muzica anterior acestei date, utilizînd un text în manuscris pus la dispoziție probabil de însuși Heliade. Fără îndoială că autorul versurilor era interesat și el ca poezia să fie și cîntată, nu numai rostită, în felul acesta bucurîndu-se de mai multă aderență, iar efectul educativ sporînd în eficacitate. Mergînd pe linia prezumției, avînd totuși unele puncte ca reper, înclinăm să credem că Macarie a conceput muzica în perioada de după întoarcerea sa de la Viena — toamna anului 1823 — și începutul anului 1828, cînd găsim o primă însemnare asupra celui-lalt „cîntec moral”, *Deschide-te gură, cîntă*, socotînd că cele două piese, unitare ca factură și stil, cu conținut în parte asemănător, au fost realizate în aceeași vreme. În acest caz, nu este exclus ca în anul 1825, cînd Grigore Dimitrie Ghica Voievod „întărește anaforana veliților boieri” privind înființarea școlilor de muzică în orașele reședință de județ din Țara Românească, discipolii lui Macarie, instruiți în „noua sistimă” a muzicii psaltice, trimiși să conducă aceste instituții „atît pentru învățătura cărții românești cit și pentru cîntări”¹⁵, să fi dus cu ei, alături de alte cîntece, și *Cîntarea dimineții*, proaspătă creație a lui Macarie, pentru a fi predată, însușită și intonată zilnic, în cor, de către elevi.

Din *Cîntarea dimineții*, cu muzica compusă de Macarie Ieromonahul, s-au păstrat câteva exemplare în manuscris, în notație psaltică, între acestea două exemplare lăsate surorii sale, stareță la mănăstirea Viforita, pentru a

¹⁰ Idem, *Biblicele sau Notițe historice, philosophice, religioase și politice asupra Bibliei*, Paris, 1858, p. 65.

¹¹ Idem, *Equilibrul între antithesi sau Spiritul și nălțarea* (1-11 *Issachar sau Laboratorul*, scriere sociale, politice și literare: 111 *Spiritul și materia*), București, 1850-1869, p. 108.

¹² *Ibidem*, p. 233. A se vedea și idem, *Unirea și Unitatea*, ed. a 2-a, Iași, 1864, p. 3.

¹³ Idem, *Biblicele* ..., p. 66.

¹⁴ George Ivașcu, *op. cit.*, p. 400.

¹⁵ Arh. St. Buc., *Condica domnească*, nr. 113, f. 72. Apud: C. M. Boncu, *Documente privind istoria învățămîntului românesc*. Text dact. aflat la Bibl. „N. Iorga” din Ploiești, p. 19.

fi date împreună cu alte creații ale autorului episcopului Chesarie al Buzăului. Acesta le încredințează ierodiaconului Iosif Naniescu — viitor mitropolit al Moldovei —, care la rîndul său le oferă Bibliotecii Academiei Române, unde se găsesc azi în colecția de manuscrise cu nr. 3736, sub titlul „Compozițiuni de psaltichie”. Sint „foile necatalogate” pe care le menționează Nicolae M. Popescu în lucrarea citată.

Iată dar, în transcripție apuseană, muzica la *Cîntarea dimineții* de Macarie Ieromonahul, după manuscrisul aflat la BARSR în dosarul nr. 3736, f. 7^r, și care are ca titlu: „Stihuri spre slavoslovă lui Dumnezeu alcătuite de înțelepți dascăli ai școalei științelor spre a se cînta în toate zilele dimineții mai înainte de parados stînd toți ucenicii în picioare și cu umilînță cîntîndu-le”. În al doilea exemplar, de la f. 9^r, se continuă. „Iar glasul s-au alcătuit de preacuvioșia sa părintele Macarie Ieromonah și protul didascăl de musicie”.

Muzica scrisă de Macarie este de aleasă inspirație, de o noblete aparte, originală, care se separă ca stil de tot ceea ce a creat el în domeniul cîntecului de strănă, o muzică profund românească izvorîtă din simțirea artistului care știa să minuiască la perfecție tehnica compoziției în conturarea finită, arhitecturală, a partiturii. Muzica este curgătoare, unduioasă, firească, motivată în funcție de textul pe care-l urmărește cu înțelegere în toată structura și sensurile sale. Nimic nu este forțat în realizarea partiturii. Dominată de o liniște specifică, desfășurată pe un ambitus comod, de undecimă, pentru a putea fi cîntată de toate vocile la unison, Macarie utilizează în curgerea frazelor muzicale intervale ușor de intonat, îndeosebi prin trepte alăturate în suire și în coborîre, apelînd numai cînd muzica o cerea la intervale de terță, de cvartă și o singură dată la un interval de octavă, impuse de nevoile expresive, de tensiunea interioară a textului și a partiturii în general. Un cîntec scurt, dăltuit cu mare măiestrie, o miniatură vocală care se va impune

Moderato

Cîn - ta - rea di - mi - ne - hii - Din buzi - ne -
vi - no - va - le - Cui al - lui se cu -
vi - ne - Pu - ter - ni - ce pă - rin - te -
De cît fi - e a da, De cît fi - e a da

Macarie și-a conceput partitura în glasul al optulea, plecînd de la *ni*, într-o tonalitate majoră deci; cu toate acestea, încă din incipit, utilizînd ftoralele glasului șase pe *di* și *agem* pe *zo*, melodia capătă un caracter minor, un minor armonic (*re* minor în muzica apuseană), tonalitate predominantă care va imprima caracterul personal, atmosfera de ansamblu a cîntecului respectiv. În derularea frazelor melodice întîlnim citeva modulații din *re* minor în *fa* major, apoi, printr-un pasaj cromatic și o incursiune pasageră în *sol* minor, din nou în *re* minor — tonalitatea de bază —, pentru a pregăti finalul, după o nouă trecere prin *fa* major, cu o cadență ultimă în *re* minor.

în viața muzicală a timpului și care va răsună din glasurile copiilor, dimineată de dimineată, ca un cîntec patriotic, cu adînci rezonanțe educative.

Așa cum arătam, *Cîntarea dimineții*, datorită adresei și conținutului ei, s-a bucurat de o mare circulație. Copiată pe foi separate sau caligrafiată în colecții de cîntece, ea nu a fost tipărită în forma originală decît foarte tîrziu, abia în anul 1909, în colecția de *Cîntări religioase* scoasă de Dometie Ionescu, un călugăr erudit, bun cunoscător al muzicii psaltice. În manuscris, în afara exemplarelor menționate (BARSR, Ms. 3736 — Macarie, *Compozițiuni de psaltichie*), s-au păstrat încă două exemplare,

unul în *Tomos al Anthologiei* (BARSR, Ms. 1804, f. 452^v), care conține lucrări ale lui Macarie Ieromonahul caligrafiate de Ghimnasia Monahul de la Căldărușani în 1838, și altul în *Cărticică pentru cîntece de lume și muzică bisericească* (Ms. 181, f. 23 bis^v), ce se găsește în

Important este însă faptul că muzica lui Macarie, implicit și *Cîntarea dimineții*, pătrunsesese adinec în Moldova, demonstrînd unitatea care exista între cîntarea psaltică din cele două țări românești, legăturile cultural-artistice între acestea, unitatea de cultură și viață socială,

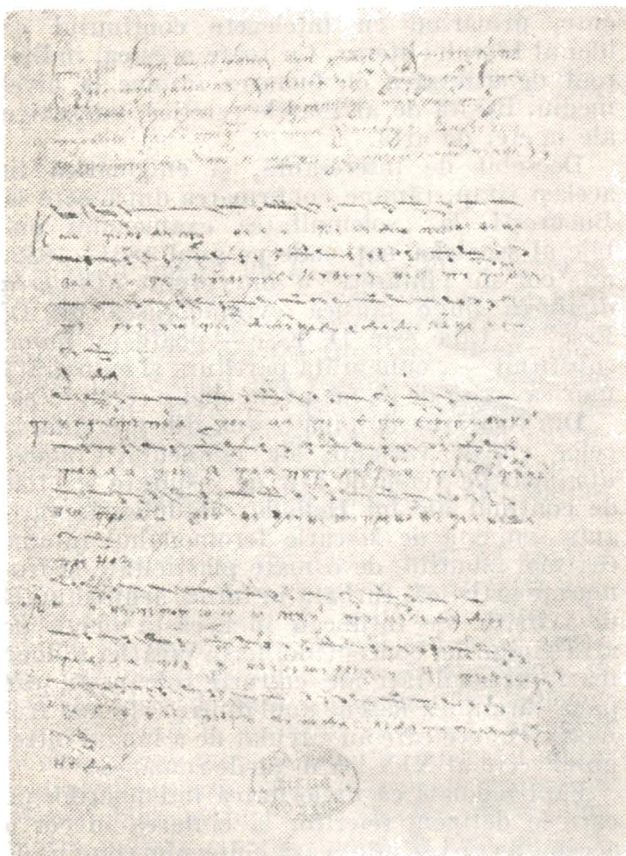


Fig. 1. Facs. *Cîntarea dimineții* de Macarie Ieromonahul. BAR ms. rom. 3736, f. 7^r.

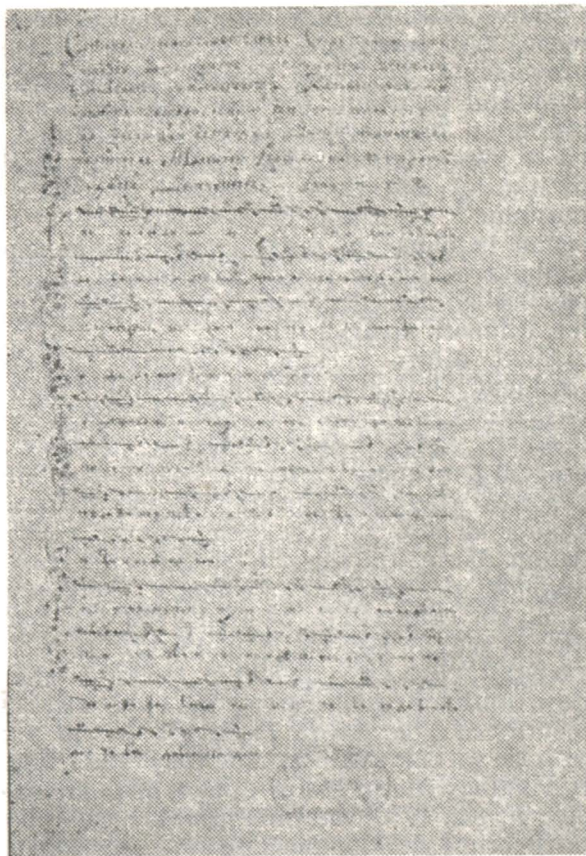


Fig. 2. Facs. *Cîntarea dimineții* de Macarie Ieromonahul. BAR ms. rom. 3736, f. 9^r.

colecția Arhivelor Statului din Iași. Comparîndu-le, constatăm o deplină identitate între exemplarul de la Căldărușani și cele din BARSR (Ms. 3736), ceea ce ne îndrituiește să credem că acestea, deși nu sînt serise de mina lui Macarie, reprezintă forma originală a partiturii. Chiar titlul este asemănător, iar unele mici nepotriviri privind grafica (semne temporale sau consoanante adăugate sau omise) sînt simple scăpări caligrafice, neavînd darul a modifica partitura în structura sa.

În ceea ce privește exemplarul de la Iași, acesta se dovedește a fi scris de o mină mai puțin dibace, neexperimentată, într-o caligrafie neglijentă, cu greșeli evidente, iar ultima frază a cîntecului („decît ție a da”) este incompletă și mult transformată. De altfel, Gheorghe Ciobanu, care transcrie cîntecul în notație lineară, publicîndu-l sub această formă, face următoarea mențiune pentru a-și motiva intervențiile : „S-au făcut unele mici corecturi la semnele muzicale după varianta Dometic Ionescu”¹⁶.

¹⁶ Gheorghe Ciobanu, *Cîntece de lume*, București, 1985, p. 178 („Izvoare ale muzicii românești”, IX).

alături de existența conștiinței unui singur neam și a unui singur popor unit sub granițele aceleiași țări.

În anul 1848 Anton Pann publică volumul *Cîntece de stea*, „a patra oară tipărite cu adaos de cîntece morale”, în care introduce și *Cîntarea dimineții* într-o variantă personală, folosindu-se de originalul lui Macarie¹⁷. Muzica este simplificată, fără a se îndepărta prea mult de prototip, este mai puțin ornamentată, așezată pe aceiași piloni de bază, cu aceleași cadențe în interior și în final, cu modificări melodice structurale numai în ultima frază, păstrîndu-i-se caracterul, atmosfera generală. Procedînd astfel, Anton Pann viza o variantă mai accesibilă, numai că intervenția sa n-a reușit să păstreze lucrarea la nivelul valoric realizat de Macarie, dezbrăcînd-o de ceea ce avea ca mai frumos, lipsind-o de parfumul și

¹⁷ Anton Pann, *Cîntece de stea sau versuri ce se cîntă la Nașterea Domnului nostru Iis. Hs. A patra oară tipărite cu adaos de cîntece morale*, București, 1848, p. 107.

strălucirea imprimată de adevărul ei creator. El prelucurează într-un fel partitura, o aranjează în stil personal și o semnează fără a indica sursa. Cînd, în 1852, Anton Pann publică o nouă ediție a volumului *Cîntece de stea* — „a cincea oară tipărite” — reproduce și aici, la pagina 146, muzica și textul cîntecului *Cîntarea dimineții* în variantă proprie, de asemenea sub semnătura sa și fără a menționa proveniența. În forma aceasta, beneficiind de avantajul tiparului, *Cîntarea dimineții* s-a răspîndit cu mai multă ușurință, substituind pe cît se pare originalul. Mai mult chiar, prin dispariția lui Macarie — „cîștatul dascălilor de muzichie” —, Anton Pann devine primul muzician în domeniul muzicii tradiționale, lucrîndu-se ca șef de școală de stîmă și simpatia elevilor săi care deveneau, prin natura lucrurilor, difuzorii creației sale.

Unul dintre aceștia, Gheorghe Ucenescu, „student al domnului Anton Pann”, cum se recomanda în *Cartea de cînturi cu note de psaltichie*¹⁸, scrișă într-o ortografie deosebit de ordonată, reproduce întocmai, la p. 392 (f. 213^v), *Cîntarea dimineții*, varianta Anton Pann din *Cîntece de stea*. De asemenea întîlnim varianta Anton Pann în colecția manuscrisă *Imnuri compuse de părintele Veniamin Catulescu*¹⁹, la p. 83, caligrafiată în anul 1859 (!), reprodușă și aceasta fără nici o modificare. În aceeași variantă, piesa este tipărită în *Buchet de muzică* de Amfilohie Iordănescu, în anul 1934, cu mențiunea „de Anton Pann”²⁰, iar în transcripție (în notație linieară) de Gheorghe Ciobanu în volumul Anton Pann, *Cîntece de lume*, cîntul 208, p. 342²¹. O variantă hibrid, o compilație între originalul lui Macarie și aranjamentul lui Anton Pann, o publică Oprea Dumitrescu în *Imnuri și cîntece*, p. 27, apărută în anul 1874, variantă și mai puțin izbutită, intervențiile profesorului de psaltichie de la Rîmnicu-Vilcea îndepărtînd piesa încă mai mult de ceea ce realizase primul ei creator.

Poezia *Cîntarea dimineții* a atras atenția într-un fel sau altul nu numai muzicienilor psalți, care au impus lucrarea în conștiința generațiilor de elevi, decenii în șir, ci și unor creatori de muzică vocală, ca dovadă a interferențelor care se creaseră între muzica psaltică și muzica „evropienească” ce pătrundea tot mai mult în viața spirituală autohtonă. Din rîndul acestora, Benedetto Franchetti, „profesor de muzica vocală la clasele divisionare din Liceu și Gimnaziu din Capitală”, compune muzica

pentru *Cîntarea dimineții* pe care o publică în broșură însoțită de versurile lui Heliade Rădulescu²². Lucrarea, tipărită în 1893, este accesibilă, scrisă anume pentru a fi ușor înșușită. Autorul utilizează mersul alăturat, cu salturi motivate, fără complicații cromatice, realizînd din combinarea sunetelor imagini plăcute, urmărind cu înțelegere conținutul de idei al textului literar. Cu toate acestea, indiferent de utilitatea ei, lucrarea rămîne la nivel mediu, lipsită de atributele estetice, educative ale operei de artă.

Deosebit de interesantă, și enigmatică în același timp, rămîne confirmarea după care la București, la „solemnitatea examenului public al școalelor naționale pe anul 1831—1832, un cor de cîntăreți” a interpretat „*Cîntarea dimineții* duple muzica evropienească de D. Esse”²³. Cine este D. Esse — poate un nume substituit —, cum arăta partitura și cum arăta muzica scrisă de el, nu avem nici o certitudine.

Din relatările de pînă acum, din prezentarea celor cîteva variante ale cîntecului *Cîntarea dimineții* pe versurile atît de inspirate și pline de conținut ale lui Heliade Rădulescu, varianta semnată de Macarie Ieromonahul rămîne cea mai izbutită, de o mare plasticitate și frumusețe artistică, turnată în formă arhitecturală desăvîșită. Se întîlneau în această operă de artă gîndurile, concepțiile, forța creației a două mari personalități ale culturii românești, din pana cărora s-a născut unul dintre cele mai frumoase cîntece care au circulat de-a lungul întregului secol al XIX-lea în țările române.

Fără îndoială că majoritatea însemnărilor pe care le deținem referitor la cîntarea în cor a acestei lucrări se adresează cîntecului compus de Macarie. La început rostită, apoi cîntată în grup, „*Cîntarea dimineții* sau redcșteptarea românilor în revoluția lui Tudor, începea activitatea unei zile de școală încă din 1822”²⁴. Ideile generoase dominante din acest cîntec, din care s-a desprins puternic ideea unității naționale, au contribuit la educația tinerelor vlăstare într-o perioadă în care se pregătea și se înlăptuia Revoluția de la 1848, apoi Unirea din 1859 și Independența națională din 1877. *Cîntarea dimineții* a reprezentat pentru acea epocă un mesaj, o „programă”, după cum spunea însuși Heliade, un ideal înlăptuit prin jertfa unui popor care n-a preocupat nici un efort, nici un sacrificiu pentru a-l realiza.

GHEORGHE C. IONESCU

¹⁸ BAR, ms. 3497, *Carte de cînturi cu note de psaltichie*, scrise de G. Ucenescu. Student al domnului Anton Pann, la 1852: p. 392 (f. 213^v).

¹⁹ Bibl. Ununii Compozitorilor, fond George Breazu, ms. 4098, *Imnuri compuse de părintele Veniamin Catulescu* (1859 ?), p. 83.

²⁰ Amfilohie Iordănescu, *Buchet de muzică (psaltichii)*, București, 1934, p. 429.

²¹ Anton Pann, *Cîntece de lume*. Transcrise din psaltică în notație modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, București, 1955, p. 342.

²² *Cîntarea dimineții*, cuvinte de Heliade Rădulescu, muzica de Benedetto Franchetti, București, 1893.

²³ George Breazu, *Gavril Musicescu*, București, 1962, p. 15: a se vedea și idem, *Muzica românească de azi*, București, 1939, p. 470.

²⁴ Gheorghe Pănușă, *Din istoria învățămîntului muzical românesc*, în *Studii de muzicologie*, vol. XIX, București, 1985, p. 85.

POEZIA DANSULUI INDIAN

Dansul indian nu trebuie privit ca o artă în sine, ci în strinsă corelație cu muzica, poezia, teatrul, pictura, sculptura, arhitectura, filozofia — toate acestea fiind considerate multiplele manifestări ale realității supreme, ale inefabilului. Este o „filozofie dansată”, de fapt filozofie expusă nu prin limbajul cuvintelor, ci prin acela al corpului, limbaj universal ce nu cunoaște limite spațiale și nici temporale.

Dacă dansatorul european caută să spațializeze mișcarea, să se elibereze de atracția gravitațională, dansatorul indian încearcă în schimb să sugereze cu trupul său acea atitudine ce simbolizează noțiunea de eternitate, să realizeze ideea de bază a spiritualității indiene: infinitul vieții în infinitul timpului. Accentul nu este pus pe materia amorfă, musculatura, ci pe structura osoasă, prin care se poate reprezenta cel mai bine noțiunea de absolut, de sublim. Pentru indieni, crearea operei de artă dă posibilitate atât artistului cât și celui care o contemplă, de a atinge suprema fericire, *paramānanda*, ținta tuturor filozofilor indieni, pe care numai *Vedele*, *Upanișadele*, muzica și dansul o pot oferi.

Dansatorul indian cunoaște acea calitate intimă și subtilă care deosebește expertul de adevăratul artist: de a-și însuși tehnica perfectă și de a o uita în timpul reprezentației, înălțându-se „în lumea perfecțiunii ideale”, uitându-se pe sine în unirea cu Spiritul Suprem.

Cultivat cu grijă de-a lungul mileniilor, dansul indian s-a păstrat ca una din cele mai alese și mai subtile arte, ca o disciplină conștientă a minții și trupului, o filozofie a vieții și naturii sub toate aspectele ei pașnice, pasionale și subtile. Este o știință exactă, în care nimic nu e aleator, în care, pornindu-se de la un sistem bine codificat de reguli și axiome, se construiește o întregă demonstrație matematică a unui adevăr, a celei mai mari descoperiri pe care o poate face omul, a propriului eu lăuntric, a minunatei condiții umane.

Dansind în lotusul inimilor noastre, *Śiva*, zeul dansului și al armoniei cosmice, distruge ignoranța și iluzia vieții, revelându-ne că noi oamenii sintem întregul univers.

Tehnica dansului indian este analizată sub trei aspecte: *nṛtta* (dansul pur, abstract), *nṛtya* (dansul cu mimică și gesturi) și *nāṭya* (drama), al căror element de legătură îl constituie *abhinaya*, aspectul semantic al dansului. În sanscrită, *abhinaya* (*abhi* = către, *nā* = a duce) înseamnă actul de comunicare a experienței emoționale prin reprezentări artistice. Scopul acestor forme de artă idealizate este de a comunica și evoca starea psihică, emoția estetică (*rasa*). Aplicate unor personaje și împrejurări determinate, *rasa*, ca stări estetice subiective, sint obținute prin gesturi și fondate pe rezultatele fenomenelor psihice.

Fiecare *rasa* este analizată și sistematizată în stări emoționale numite *bhāra*, concretizate de impresiile (*samskāra*) generate de gândire, acțiune, experiență. Percepția estetică declanșează în organism modificări ce însoțesc emoția artistică: tulburări circulatorii, respirații, de secreție, variații ale tonusului muscular — stări ce sint analizate în tratatele estetice indiene.

Emoțiile sau sentimentele sint clasificate în trei categorii: I emoții permanente (9) care rămân în ființa umană: dragoste, compasiune, comie, vitejie, furie, uimire, teamă, dezgust, liniște; II predispoziții instinctuale sau involuntare (8) care își au originea în natura internă: tremurat, plins etc.; III simțăminte tranzitorii și dispoziții (33) care însoțesc emoțiile de bază și sint introduse prin plăcere, bucurie, nerăbdare etc. Emoția estetică se concretizează astfel în urma acțiunii sentimentelor, a determinanților sentimentelor și a emoțiilor involuntare.

În conformitate cu *Nāṭya Śāstra*, cel mai vechi și mai complet tratat de estetică indiană, atribuit lui Bharata Muni și datat aproximativ între secolele IV î.e.n. — IV e.n., *nṛtta* interpretează limbajul ritmului și al melodiei în diferite modele de curbe, unghiuri, mișcări laterale, mișcări ritmice pre-

cise și mișcarea continuă a picioarelor, care e baza dansului; de aceea se mai numește și *nṛtta talālayasrayam* și are drept componente majore măsura (*tāla*) și ritmul (*laya*). Este dansul decorativ, fără conținut semantic.

Cheia dansului indian o constituie simțul perfect al ritmului și armoniei. Ritmul a fost conceput de Bharata Muni ca o expresie totală a vieții, fiind obținut prin coordonarea perfectă a tuturor mișcărilor corpului cu bătaia tobei (*drum*), corelarea măsurii de timp cu unitatea de mișcare fiind posibilă numai prin realizarea unisonului dintre ființa fizică și eul lăuntric.

Armonia dansului e creată prin bătaia tobei, recitarea silabelor ritmice, sunetul clopoșeilor brăților de la glezne, prin ritmul bățailor tălpilor pe podea și prin măsura de timp.

Nṛtya este aspectul expresional, emoțional al dansului, mișcările fiind expresia unor pasaje lirice, drame, poeme. Se compune din *hasta* (expresia gesturilor miinilor), *śabda* (invocații), *padam* (compoziții muzicale speciale pentru dans) și *śloka* (lucrări poetice scrise în *sanskrită*, *tamil* sau *telugu*).

„Dansul începe atunci când corpul primește în centrul său emoția sufletului” spunea J. K. Geyer*. Centrul corpului este plexul solar, locul geometric a tot ceea ce respiră în noi, al mișcărilor corpului, al dinamismului mișcărilor; în el converg cinci mișcări: ale capului, brațelor, picioarelor. În *Nāṭya Śāstra* se spune că „actorul poate prin git să cinte, prin picioare să exprime *tāla*, prin ochi să exprime *bhāva* și cu minile să dea înțelesul”.

Limbaajul gesturilor își are originea în *Yajur Veda*, în formulele simbolice ale ritualurilor sacrificiale, evoluind la tehnica subtilă a desăvârșirii exprimării artistice, caracteristică dansului clasic indian.

Conform tradiției *nāṭyaśāstrice*, gesturile se clasifică în trei categorii: *śarīra*, *mukhaja* și *cheṣṭakṛta*.

Śarīra cuprind gesturile corpului și ale membrilor înari (*āṅga*): brațe (4), picioare (5), coapse (5), pintece (3), solduri (5), piept (5), talie (5), gambe (5).

În estetica indiană torsul este comparat cu capul unei vaci, sugerând forța, suplețea și pliurile de carne ale abdomenului; talia femeii e reprezentată ca o clepsidră iar a bărbatului ca torsul unui leu. Pentru talie există cinci mișcări în dans: I întoarcere într-o parte (pentru privirea și înclinarea arcului); II tremurat — mișcare oblică, pentru întinderea arcului; III contractat — mindrie, aroganță, furie; IV ondulat, rotat, îndoit — pentru a sugera seducție, mersul pânului, grația în dans; V talia strinsă, formind o îndoitură, sugerează timiditatea femeii.

Mișcările pieptului sînt, tot în număr de cinci: I poza naturală în echilibru; II retras — tris-

tețe, durere, frică, rușine, modestie; III scos în afară — curaj, furie, mindrie; IV înălțat — a privi obiecte înalte; V tremurat sau curbat înainte și înapoi — plins, ris, curbura ritmică în dans.

Umerii sînt reprezentați de obicei ca un cap de elefant, brațele fiind comparate cu trompa, sau chiar cu șerpi, liane — exprimînd caracterul acestora de a apuca și de a se agăța. Brațele pot efectua patru mișcări: I *lafa* (tiritoare) pentru relaxare; II *daṇḍa* (steag), pentru furie, sfidare sau poziție de dans; III *dola* (balansat) poziție relaxată, trompa de elefant sau balansarea brațului în dans; IV *lamba* (extins) brațul întins lateral ca o flamură în vînt.

Mișcările membrilor inferioare sînt descrise ca ondulate, îndoite sau triunghiulare, rigide. Ele pot fi mișcări în aer, către talie, numite *cari* și clasificate în *bhaumi cari* (terestre) ca „grația pânului”, „șarpe țiritor” și *ākāśiki cari* (aeriene) ca „saltul căprioare”, „zborul lui *Garuda*”.

Contactul labei piciorului cu solul, atît de important pentru păstrarea ritmului, se face prin: I laba piciorului în întregime pe sol, piciorul perfect întins; II călcîiul ridicat, degetele pe sol; III călcîiul pe sol degetele în sus. În general, membrele inferioare și superioare execută mișcări circulare, semicirculare sau parabolice, punctele cheie ale mișcărilor fiind genunchii, soldurile, umerii. Soldurile sînt comparate de obicei cu trunchiul de bananier, care exprimă forța și fermitatea ce susțin picioarele, sau cu trompa de elefant.

Mukhaja sînt gesturile feței (*mukha*) și ale membrilor mici (*upāṅga*): sprîncene (6), gene (9), pleoape (9), ochi (26), buze (6), gură (6), git (9), obraz (6), hărbie, nări, urechi, globi oculari (8), priviri (36).

În estetica indiană, fața este reprezentată de obicei prin ou sau frunză de betel, pipal. Fruntea are conturul unui arc, spațiul dintre sprîncene și păr arătînd forma de semilună a unui arc întins lejer.

Există 24 de mișcări ale capului folosite în dans: *sama* (drept), *udrahitā* (ridicare), *adhomaṁkā* (înclinare), *ālilita* (rostogolire), *dhuta* (agitat) *kāṁpita* (încuviințare), *paravṛtta* (întoarcere), *utkṣipta* (clătinare), *saravāhita* (mișcare), *apcīta* (aplecare), *ninancita* (înălțare) *vidhuta* (rapid), *adhuta* (puțin ridicat), *avadhuta* (înclinare), *ākāṁpita* (ridicare), *lālita* (mișcare circulară), *tiry onṇātannāta* (sus și jos), *skāṇḍhāṇita* (odihnă), *aratrika* (întoarcere), *parāra bhīmuka* (întoarcere într-o parte), *saumya* (imobil), *prakāṁpita* (mișcare în toate părțile), *saundarya* (elegantă).

Sprîncenele seamănă cu un arc (femei) sau cu frunzele de *nim* (bărbați). Sentimentele sînt exprimate prin contracția, ridicarea sau coborîrea lor, realizîndu-se imagini plastice comparabile cu o frunză bătută de vînt sau cu arcul în dife-

* Apud: Mrinalini Sarabhai, *The Sacred Dance*, Bombay, 1980, p. 23.

rite grade de tensiune. Cele șase mișcări ale sprincenelor sînt: *śahaja* (nemîșcate — exprimînd calm), *patita* (adunate în față, pentru mirare, gelozie, furie, aversiune, dezaprobare), *utkṣipta* (una din sprincene ridicată, exprimînd siguranță, inger), *catura* (sprincenele adunate și făcute să tremure ușor exprimă fericire, emoție, frămîntare), *recita* (o sprinceană contractată — a asculta un secret), *kuncita* (una sau ambele sprincene arcuite — plăcere, dor, năzuință).

Urechile, acoperite de obicei de ornamente sau coafuri, sînt reprezentate ca un vultur, buzele sînt ca fructul de bimba, iar nasul poate avea forma de floare de susan (pentru femei și zeițe) sau cioc de papagal (pentru bărbați, eroi, zei, încarnări feminine).

În comparație cu sprincenele, nările, ochii, buzele — care sînt mobile, reprezentate prin flori, frunze, păsări, animale — bărbia, care e cea mai impasibilă, neafectată de emoțiile feței, e reprezentată prin sămînța în stare latentă, germeul existenței.

În mișcările feței, nasul are rol de pivot, dar rolul cel mai important îl au ochii, considerați a fi indexul stării dominante reflectate de expresia facială, atitudine și mișcările ritmice ale corpului. În funcție de sentimentele sau stările exprimate, ochii pot fi comparați cu codobatura (voioșie), ochi de căprioară (puritate), chiparos (mobilitate, neliniște), de nufăr (calmul pleoapelor căzînd), petale de lotus (seninătate).

Sînt 26 de mișcări ale ochilor: *sama* (drept), *alohita* (inspectare), *śuci* (pieziș), *pralohita* (iuțeală), *nimilita* (închis), *ulohita* (privind în sus), *amvritta* (urmărind), *avalokita* (privind în jos), *snigḍha* (tandrețe), *śrīṅgāra* (dragoste), *adbhuta* (extaz), *karuṇa* (compasiune), *viśmaya* (mirare), *tripta* (satisfacție), *viśanna* (holbare), *druta* (aruncare), *vira* (eroic), *rudra* (eruzime), *vilohita* (privire în spate), *vitarkita* (intenție), *saukita* (neliniște), *ribhranta* (mirare), *hrīsta* (vesel), *lajita* (timiditate), *mukula* (fericire), *śanta* (pace).

Globii oculari pot executa 8 mișcări corespunzătoare celor 8 sentimente dominante (din cele 9 sentimente numai 8 sînt socotite dominante, liniște sau calm nefiînd inclus, după unele opinii, în rîndul sentimentelor estetice): circular (furie, curaj, pasiune), vertical (uimire, groază), orizontal (eroism, frică, mister), diagonal (patos, forță, durere), fluturînd (groază, înțelegere, ridicol), reliefare puternică cu pupilele larg deschise (uimire, surpriză, furie), coboriți (comic, odios), oblic.

Celor 8 sentimente dominante le corespund și 8 priviri, *drīṣṭi*: *sthayī drīṣṭi* (priviri stabile), pentru sentimentele de prietenie, rugămintă, furie și *sancharī drīṣṭi* (priviri mobile) pentru frică, îndoială, confuzie, dezgust. Prin combinarea mișcărilor tuturor părților componente ale feței se obțin 9 expresii faciale, care corespund celor 9 *rasa*.

În reprezentările estetice, gîtul apare sub forma unei cochilii, pliurile fiind spiralele cochiliei; asemănarea e și de ordin funcțional: gîtul este sediul vocii, așa cum scoica produce sunetul. Cele patru mișcări ale gîtului (*griva*) sînt: *sundari* (frumos), mișcare orizontală, încoace și încolo semnificînd plăcere, afecțiune; *tirascina* — mișcare ascendentă în ambele părți ca unduirea șerpelui; *paravartita* — mișcare la dreapta și stînga în manieră cadentă, ca o semilună, pentru tandrețe, dragoste; *prakampita* — mișcarea gîtului, cu capul mergînd în spate și în față, ca porumbelul — exprimînd vorbire, explicație, „tu și eu”.

Cheṭakṛta sînt mișcările corpului luat în totalitate: *sakha* (cele mai folosite în dans), *aṅkura* (folosite ocazional), *sukha* (nerelevante pentru dans) și *nr̥tta* (dansul propriu-zis).

Există o strînsă coordonare a mișcărilor tuturor părților feței cu mișcările corpului; astfel, mișcările capului și ochilor indică sentimentele, miinile specifică înțelesul lor, în timp ce ochii urmăresc mișcările miinilor.

Esența artei dramatice indiene o constituie gesturile expresive ale miinilor, *hasta*, care s-au constituit într-un adevărat vocabular plastic, fiind codificate și canonizate iconografic, la fel ca și posturile, *āsana*, din perioadele *Gandhāra*, *Amarāvatī* și *Mathurā* (secolele I e.n. — V e.n.).

Ca și cuvintele, cărora li se substituie, *hasta* au diferite semnificații în funcție de context sau personaj. Orice element din universul nostru și din lumea divină își are corespondent într-o poză simbolică a miinilor, care are capacitatea de a simboliza nu numai exprimabilul, ci și inexprimabilul, abstractul, spiritul. Fiecare *hasta* are asociată o culoare, un *guru*, o zeitate; ele diferă de la bărbat la femeie, de la om la zeu, de la prinț la ministru, de la individ la grup.

Regulile lor formează un sistem identificat cu cel gramatical al lui Pāṇini, și pe a cărui bază artiștii își creează pozele, combinîndu-le la infinit și asociîndu-le cu gesturile celorlalte părți ale corpului: „unde se îndreaptă miinile, acolo urmăresc ochii, unde se îndreaptă ochii, acolo urmează expresia (*bhāva*), unde merge mîntea, acolo ajunge sentimentul (*rasa*)”, spune Nandikeśvara, autorul tratatului de estetică *Abhinaya Darpana*.

Gesturile miinilor se realizează pornind de la patru poziții fundamentale ale degetelor pentru fiecare mînă: degetul mare atîngînd succesiv indexul, degetul mijlociu, inelarul și degetul mic, îndoite. Degetele se pot ridica și replea, izolat sau grupate, mergînd de la mina deschisă la pumnul strîns. Se obține astfel o mare varietate de gesturi, care sporesc prin asocierea ambelor miini, avînd amîndouă același sens sau sensuri diferite.

Cele cinci degete, ca și cele cinci elemente primordiale, se combină între ele în diferite proporții, dînd naștere multipleror forme de

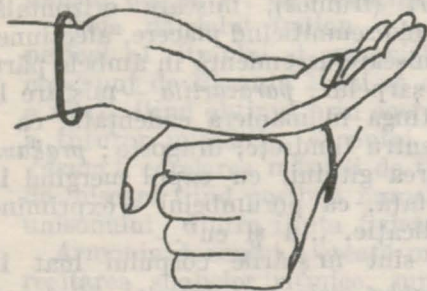


Fig. 1. Lampā.

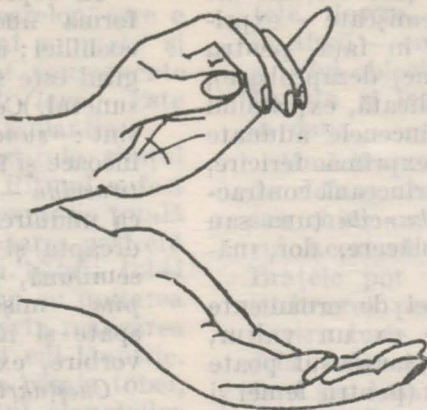


Fig. 2. Femeie.



Fig. 3. Ardha — candra.

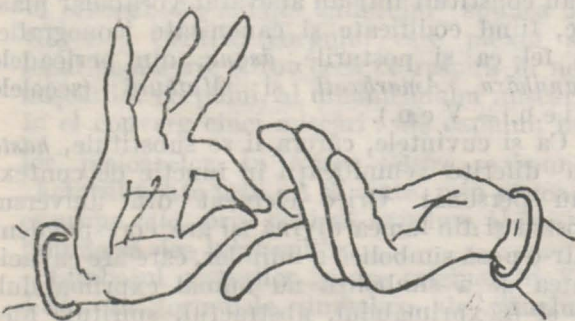


Fig. 4. Brahmā.



Fig. 5. Este.



Fig. 6. Sint, sintem, sinteji

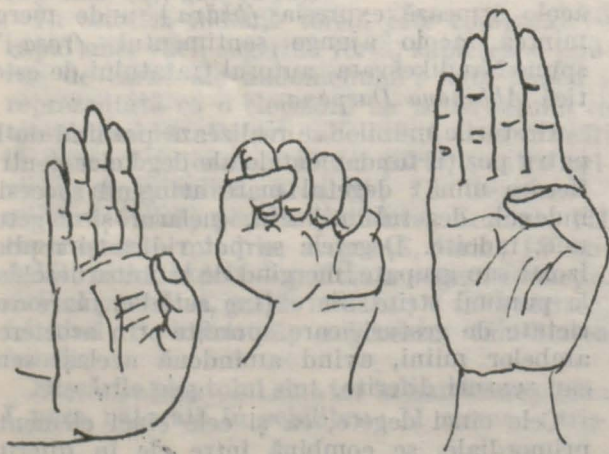


Fig. 7. Dă-mi.



Fig. 8. Nu.

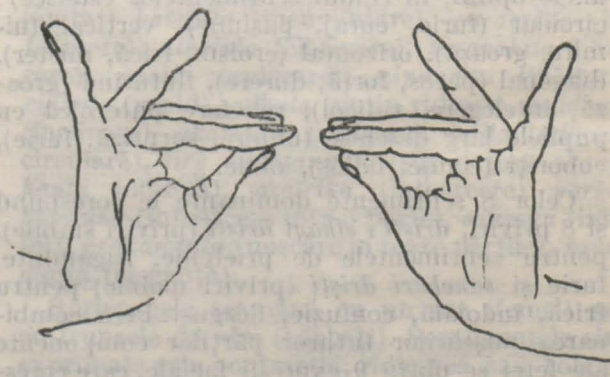


Fig. 9. Culoare, bunătațe.

manifestare ale materiei, sentimentelor, spiritului.

Aceste mișcări ale degetelor au fost numite de înțeleptul Śukrācārya acțiuni divine, *dirya kṛya*, fiind distincte de acțiunile oamenilor de rind. Ele au viață (*hastapranah*) și dau viață dansului, dau culoare, farmec, frumusețe, sugerează curgerea timpului, curgerea implacabilă spre eternitate.

Avind atit caracter decorativ, cit și semantic, în funcție de aspectul dansului, *hasta* se clasifică în *asamyuta hasta* (simple, pentru o singură mână) și *samyuta hasta* (duble, pentru ambele mâini). Pe baza acestui alfabet stabilit de tratatele clasice de dans — *Nāṭya Śāstra* și *Abhinaya Darpana* — fiecare școală de dans clasic își creează propriul său dicționar, format prin combinarea elementelor de bază; întrebuintările lor, *vinīyoga*, sint diferite și variază în funcție de poziția celorlalte părți ale corpului la momentul respectiv.

În conformitate cu *Nāṭya Śāstra*, există 31 *asamyuta* și 27 *samyuta* iar dicționarul unei singure școli, de exemplu *Kathakali*, poate ajunge la 504 *hasta*.

Citeva *asamyuta* mai importante sint : *pataka* (steag) semnificind nori, pădure, putere, pace, boboc de floare, riu, cer, lumina lunii, lumina soarelui, val, liniște, mare, arc ; *tri-pataka* semnifică floare, copac, lumină, săgeată, invocafie, carte, lampă, indoială ; *ardha-candra* (semilună) reprezintă rugăciune, meditație, anxietate, oglindă, încheietură, luna în a 8-a zi. Dintre cele combinate, *anjali* (salutare), *svastika* (cruce) — rugăciune, ordine, direcție, vorbire timidă ; *cakra* (roată) — discuție, argument.

Prin pozele simbolice ale miinilor pot fi exprimate nume proprii : Brahmā, Viṣṇu, Śiva, Sūrya, Kṛṣṇa, Himālaya ; substantive, adverbe, prepoziții, conjuncții, adjective, verbe.

Armonizindu-se în ritmul muzicii cu mișcarea ochilor, genelor, sprincenelor, buzelor, gîtului, torsului, brațelor, picioarelor, *hasta* contribuie la crearea acelor succesiuni de poze simbolice care constituie dansul indian, astfel incit în fiecare secundă trupul dansatoarei transmite o nouă idee sau sentiment ce își va găsi ecoul în sufletul spectatorului.

ȘCOLILE DE DANS CLASIC INDIAN

Pînă la începutul celui de-al doilea mileniu al erei noastre, în India a existat un singur stil de dans clasic, *Mārga*, caracterizat printr-o poziție dominantă, cu picioarele indoite și genunchii întorși spre exterior. Această poziție, *ardhamandali*, a dat naștere unei noi forme de dans (*kuttu*) cu două variante : *Vinod kuttu* (dans popular) și *Śantī kuttu* (dans clasic).

Dansurile populare și tribale specifice fiecărei regiuni, invaziile, influențele străine, tradițiile literare locale, au favorizat de-a lungul

secolelor diversificarea modalității de exprimare a acestei arte și constituirea unui limbaj de comunicare ce poartă amprenta specifică a fiecărei zone.

S-au conturat în timp cinci mari stiluri care sint în același timp și școli de dans : *Bharata Nāṭyam*, *Kathakali*, *Kathak*, *Manipuri* și *Odissi* (*Orissi*), care respectă toate canoanele din *Nāṭya Śāstra* și *Abhinaya Darpana*.

În *Bharata Nāṭyam* — cel mai pur stil de dans clasic indian, apărut în urmă cu 3000 de ani, realizind armonia culturilor ariană și dravidiană — corpul uman e conceput ca o masă egal divizată în jurul unei mediane centrale. E privit ca reuniunea a patru unități : capul (caracterizat prin mișcări laterale), trunchiul (nediferențiat în tors superior și inferior), brațele (văzute ca două linii paralele sau ca laturile unui triunghi imaginar în spațiu) și picioarele (care urmează membrele superioare sau execută modele circulare în spațiu).

Mișcarea e concepută în spațiu în jurul axei verticale, corpul fiind văzut ca o sumă de triunghiuri suprapuse avind bazele și virfurile comune două cite două, asemeni romburilor coloanei lui Brâncuși. „Marea taină a coloanei e articularea finitudinii cu infinitul” — marea taină a corpului dansatoarei e articularea finitudinii sufletului individual cu infinitul sufletului universal, articularea microcosmosului cu macrocosmosul. În simbolistica indiană, două triunghiuri opuse concentrate pe *bindu*, vîrf, reprezintă coincidența ideală subiect-obiect, sine-altul, energic-receptacul, legate organic pe acest nucleu.

Toate articulațiile corpului sint luate în considerare : talia și gîtul sint capabile de mișcări circulare complete, în timp ce miinile și picioarele execută rotiri limitate de încheieturi și glezne.

În drama dansată *Kathakali*, corpul uman e considerat ca o sumă de unități anatomice care funcționează separat sau în combinație. Torsul e luat fie ca întreg fie ca două unități ; musculatura, în special cea facială, joacă un rol foarte important. Mișcările de gene, sprincene și pupile, ca și *hasta*, au cea mai mare extindere dintre toate stilurile de dans. Dansatoarea acoperă spațiul în formă de pătrate sau patrulete. Aceleași figuri geometrice execută brațele și miinile care, uneori, mai pot forma și figuri în formă de 8 urmărite în această mișcare de ochi, dar totul se desfășoară în interiorul pătratului delimitat.

Picioarele sint apropiate sau depărtate, cu genunchii întorși spre exterior.

Tot într-un pătrat se desfășoară în spațiu și dansul *Odissi* (*Orissi*), în care corpul dansatoarei ia forma de 8 sau figuri parțiale de 8. În jurul verticalei se execută pași înainte sau înapoi, în cerc sau în diagonală ; torsul rămînind imobil, picioarele de la genunchi în jos obțin mișcarea spiralată în jurul axei. Se formează trei mișcări fundamentale : *mīnadandi* — postura se-

micirculară în care spațiul e acoperit de jumătatea inferioară a unui picior ce se rotește în jurul celuilalt, fix : *ghera* — executarea de cercuri concentrice crescătoare și *drimukha* — extensia completă a ambelor picioare.

Dansul *Kathak* este caracterizat printr-o mare fluiditate a mișcărilor. Se deplasează doar linia umerilor ca o manipulare a torsului superior, brațele nu fac unghiuri, nici figuri geometrice, totul este unduire.

Spre deosebire de alte stiluri de dans, piruetele și salturile — care sînt mișcările caracteristice — nu au rolul de a crea o nouă poziție de dans, ci au valoare intrinsecă. Dansatoarea nu încearcă să acopere spațiul ei pur și simplu să se ridice în spațiu.

Dansul *Kathak*, la fel ca și miniaturile, este bidimensional, concepînd spațiul numai sub formă de linii; dansatoarea se mișcă doar înainte și înapoi, corpul e ca o linie dreaptă cu foarte puține deviații.

În poziție inițială, greutatea corpului este egal divizată, genunchii drepi, picioarele în *sama pada*. Este singurul stil de dans în care cea mai mare importanță o are poziția cu talpa piciorului în întregime pe podea. Spre deosebire de celelalte stiluri, cadența e asigurată prin cicli metrice (*tāla*) pe care se execută variații ritmice (*jati*).

În piruete (*bhramari*), dansatoarea își menține axa corpului folosind un picior ca centru, cu celălalt descriind un cerc; piruetele se fac în grupuri de cîte trei în finalul unei secvențe. Aspectul predominant în dansul *Kathak* este *nr̥tta*, dansul pur, avînd mai mult valoare decorativă.

Strîns legată de *Kathak* prin dans, cîntec și pantomimă este drama dansată *Ras Lilā*, inspirată din tradiția vaishnavă, din legendele despre *Radhā* și *Kṛṣṇa*. Dramaturgia inspirată din viața lui *Kṛṣṇa* a cunoscut o mare înflorire odată cu răspîndirea miniaturilor pe aceeași temă, ceea ce exprimă interferențele dinamice dintre aceste două forme artistice, în ceea ce privește costumele, scenele, compoziția scenică, modelele de structură.

Principiul proiecției verticale din pictură își găsește corespondent în caracterul rectiliniu al povestirii. În general, arta folclorică teatrală din India e construită pe principiile artei orientale referitoare la simultaneitatea scenelor în descrierea unei serii de tablouri, cu alte cuvinte

condensarea timpului și spațiului în aceeași pictură — cea mai artistică reprezentare a teoriei relativității.

Dansul *Manipuri* are două părți: *tandara* (dansul masculin, viguros) și *lāsya* (dansul grațios, feminin), dezvoltate în forme distincte și independente, în funcție de individualitățile anatomice, psihologice și estetice.

În *lāsya* corpul își păstrează naturalețea și suplețea, mișcările nu sînt exagerate. Picioarele rămîn apropiate, nu pot fi ridicate de la pămînt mai sus de genunchi, ridicarea piciorului făcîndu-se printr-o mișcare de atingere, de măturare a podelei. Torsul se mișcă în față și în spate sau se îndoaie ușor lateral iar șoldurile se deplasează mai mult vertical decît orizontal. Mîinile evoluează în spațiul cuprins între genunchi și cap, pozițiile fiind pe diagonală; tot diagonal se mișcă și capul, în timp ce ochii urmăresc mîinile.

Partea de *tandara* se caracterizează prin agilitate, vervă, salturi executate de bărbați, sau de femei care joacă rolul copilului *Kṛṣṇa*. Poziția de bază este cu genunchii îndoiți în față și tîlpile distanțate; torsul e tratat ca o unitate separată, cu îndoiri laterale. Atît în *tandara* cît și în *lāsya* există spirale, salturi, întoarceri, în schimb există puține extensii ale picioarelor și nici o balansare a șoldurilor.

Dintre toate stilurile de dans, *Manipuri* este cel mai grațios, mișcările curg una din alta, legînd părțile trupului prin linii curbe, împletindu-se ca doi șerpi. Corpul e văzut totdeauna ca o linie verticală, pieptul, talia și gîtul se mișcă numai împreună sau în opoziție, formînd figuri de „S”. Fața este calmă, liniștită, fără expresii exagerate. Încheieturile joacă un rol important în mișcarea mîinilor, trasînd figuri de „8”, în timp ce degetele se deschid și se închid gradat.

Mijlocul cel mai natural de exprimare a omului, dansul este singura artă care are capacitatea de a încorpora celelalte arte în cele trei dimensiuni ale sale și de a deveni o experiență completă. Dansul este o forță a naturii ce izvorăște direct din om, unînd trupul și sufletul în serviciul frumuseții. Forma umană se mișcă în timp și spațiu în ritmul inimii, dînd spiritului libertatea deplină de a se înălța în sferile înalte ale gîndirii și fericirii.

ELENA ANDRONACHE

BIBLIOGRAFIE

Ambrose, Kay, *Classical Dance and Costumes of India*, London, 1951.

Anand, Mulk Raj, *The Dancing Fool*, Delhi, 1957.

Bhavanani, Enakshi, *The Dance in India*, Bombay, 1970.

Devi, Ragini, *Dance Dialects of India*, Bombay, 1978.

India, Tourist Department, Ministry of Information & Broadcasting, Publications Division, *The Dance in India*, Delhi, 1958.

Iyengar, C. R. Srinivasa, *L'aspect culturel de la musique et de la danse hindoue*, In *Approche de l'Inde*, Paris, 1949.

Padmanabhan Tampy, K. P., *Kathakali: An indigenous art-form at Kerala*, Calcutta, 1983.

Sarabhai, Mrinalini, *The Sacred Dance*, Bombay, 1980.

Tagore, Abanindranath, *Art et anatomie hindou*, Calcutta, 1920.

Vatsyayan, Kapila, *Indian Classical Dance*, New Delhi, 1976.

ION ZAMFIRESCU,

O antologie a dramelor istorice românești — perioada contemporană,
București, Edit. Eminescu, 1986, 921 p.

Dacă este adevărat că maturitatea unui gen literar se manifestă — cel puțin în perspectivă editorială — și prin frecvența antologiilor care caută să-i exprime sintetic valorile acumulate într-o anumite direcție de evoluție sau într-o anumite perioadă de timp, atunci, fără îndoială, cea mai recentă operă de acest fel produsă de cultura teatrală a României socialiste, datorită profesorului doctor docent Ion Zamfirescu, semnifică în primul rând tocmai progresul general pe care creația dramatică autohtonă de inspirație istorică l-a realizat în ultimul sfert de veac.

Desigur, antologia la care ne referim nu este nici prima și nu va fi nici ultima în peisajul atât de efervescent al activității teatrale românești actuale. Ea succede — în planul dramci de inspirație istorică — celui de-al doilea volum din admirabila antologie a dramaturgiei românești contemporane publicată în 1978 de Valeriu Răpeanu la Editura Eminescu și celor două volume dedicate literaturii dramatice naționale din trecut, apărute la Editura Albatros, în 1981. Faptul — fără a împieta decisiv asupra criteriului de valoare care a prezidat la alegerea pieselor editate de profesorul Zamfirescu — a influențat oarecum structura acestui din urmă op, în măsura în care judecata și gustul, atât de sigure, ale autorului, s-au considerat îndreptățite să evite reeditarea unor piese în favoarea lărgirii cadrului temporal și tematic al antologiei. A rezultat, așadar, o nouă viziune personală asupra evoluției genului în perioada dată, dar și întregirea imaginii acestei evoluții — cu foarte mare folos pentru teatrele și publicul românesc — prin înmănuncherea unui nou set de 12 piese, care, adăugate celor antologate anterior, exprimă acum, reprezentativ, o zestre dramaturgică remarcabilă.

Cele douăsprezece lucrări dramatice incluse în masivul volum, apărute între anii 1966 și 1982, eșalonate în ordinea alfabetică a autorilor, sînt: *Steaua Zimbrului* de Valeriu Anania, *Viteazul* de Paul Anghel, *Hotărîrea* de Mircea Bradu, *Drumuri și răscruci* de Paul Everac, *Zodia Taurului* de Mihnea Gheorghiu, *Petru Rareș* de Horia Lovinescu, *Muntele* de Dumitru

Radu Popescu, *Descăpșinarea* de Alexandru Sever, *Iarna lupului cenușiu* de Ion D. Sirbu, *A treia țepă* de Marin Sorescu, *Scene din viața lui Vasile Lucaciu* de Dan Tărchilă și *Procesul Horia* de Alexandru Voitin. Ele reflectă, în linii generale, epopeea națională a poporului român, drumul său de luptă pentru libertatea socială, pentru independență și unitate statală, pentru dăinuirea necurmată a ființei sale ca popor născut în spațiul carpato-danubiano-pontic, din dubla sorginte geto-dacică și romană. Sînt piese reprezentative din variate unghiuri de vedere: exprimînd, mai întîi — pe fondul mereu activ al luptei populare din toate teritoriile locuite de români și din toate veacurile hotărîtoare pentru efortul lor patriotic — destinele dramatice ale unor mari domnitori (Vlad Țepeș, Petru Rareș, Mihai Viteazul), ale legendarilor conducători revoluționari Horia, Tudor Vladimirescu, Vasile Lucaciu, destinul dramatic al ilustrului cărturar umanist Miron Costin ș.a.m.d.; exprimînd, în același timp, bogatul potențial de creație al dramaturgilor români contemporani din toate generațiile și de pe întreg cuprinsul patriei, depozitari necontestati ai principalelor orientări stilistice frecvente azi în teatrul românesc.

Exponențial ca antologie pentru momentul actual de glorie al Thaliei române, volumul în cauză se constituie totodată ca o nouă și prețioasă operă personală a profesorului Ion Zamfirescu, intrucit amplul studiu introductiv, comentariile critice la piesa fiecărui dramaturg prezentat, împreună cu notele biobibliografice și întregul aparat de informare făurit cu măsură și eleganță întrunesc aproape 200 de pagini (format mare), închegînd totul într-un original studiu de certă valoare critică și istorică, ideologică și estetică, una din acele elaborări de înalt prestigiu teoretic prin care distinsul cărturar înțelege să contribuie, de trei decenii încoace, cu fermitate, înțelepciune și tact, la înflorirea teatrului, la înflorirea culturii socialiste, a spiritualității naționale românești în ansamblu.

MIHAI VASILIU

După *Viziuni și forme teatrale*, operă de referință în sfera teatrologiei contemporane, noul volum al lui Constantin Măciucă, recent apărut, *Motive și structuri dramatice*, atestă constanta preocupare a autorului, teatrolog de marcă, în tentativele originale de a cerceta cimpul teoriei teatrului printr-o revitalizare direcțională a esteticii de ramură, aplicată, cu privire la originalitatea unor motive și structuri dramaturgice descoperite de autor în corpul poeziei dramatice moderne. Volumul se deschide cu un amplu studiu consacrat motiveilor ideatice și structurilor artistice în expansiunea dramei poetice, autorul îmbogățind cu acest prilej palmaresul categorial al dramaturgiei cu o nouă categorie estetică : *poeticul*.

Poeticul consonant cu imaginarul și viziunea artistică asupra lumii construite în dramaturgie creează premisele unui demers teatrologic în deschiderea cercetărilor stilistice ce anunță pe autor drept remarcabil estetician, filolog și stilist cu preocupări pluridisciplinare. Motivația cimpului de investigație se bazează pe cugetare originală și vizibile eforturi în opera procesualității de îmbogățire a teatrologiei cu nebănuite cuceriri.

Premisele teoretice ale excursului teatrologic ce singure pot alcătui o carte, un volum de sine stătător, se continuă în micromonografia consacrate dramaturgilor Romulus Guga, Theodor Mănescu și Mircea Bradu. Criteriile selecției au în vedere racordurile dintre motivele și structurile dramatice, și experiențele dramaturgice validate. Virful de lance al acestei secvențe de istorie dramaturgică contemporană îl constituie

conspcctul operei lui Romulus Guga, superioritatea teatrului său ca problematică și viziune în simultaneitate cu modalitățile expresiei stilistice topite în alegorie și parabolă. Sint demne de remarcă, în sfera structurilor dramatice innoitoare, analizele lui Constantin Măciucă în ceea ce privește problematizarea istoriei în drama lui Mircea Bradu, ideea de ipoteză și document ivite din observațiile pertinente ale autorului cercetării estetice. Prin arta și tehnica cercetării, metoda teatrologului cultivă cercurile și modelele stilistice ctitorite de Tudor Vianu.

Volumul se încheie cu studiul *Contribuția repertoriului la dezvoltarea dramaturgiei și definirea momentului teatral actual*, amplă sinteză de teorie și istorie teatrală privind destinul teatrului românesc azi.

Dincolo de densitatea ideilor și de originalitatea lor, dincolo de indestructibila maieutică într-o cercetare exponențială și rivnitoare, volumul atestă spiritul mobil al lui Constantin Măciucă, generozitatea și exigența incurajatoare a unui *magister* în teatrologia românească modernă și contemporană.

Îmbogățind biblioteca esteticii teatrale cu o nouă operă, *Motive și structuri dramatice*, gestul umanist cultural cu valori prinse în focarul timpului nostru este demn de remarcă, autorului cuvenindu-i-se, acum, omagiul celor ce, cindva, vor întirzia asupra acestor pagini deschizătoare de orizonturi noi în teatrologia românească a viitorului.

ION TOBOȘARU

ION TOBOȘARU,

Arta teatrului contemporan. Consemnări, III, București, Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale din R.S. România, 1987, 188 p.

Într-un al treilea volum, din seria intitulată *Consemnări*, Ion Toboșaru continuă glosele sale asupra teatrului contemporan.

Aparent, variațiuni pe aceeași temă ; în fond, avem de-a face cu un gen de activitate ce-și urmează cu consecvență cursul ei natural. Merce, personalitatea autorului se confirmă pe sine : exprimă liniște, propagă încredere, invocă și salută biruințe. Pe de o parte, răsare în lumină magistrul : spirit limpede, gindire sistematică, formulare clară, linie profesională, expunere de catedră, totul cu un simț sigur al discursului, pe linia lui formală ca și pe aceea de conținut. Pe de altă parte, se rostește un prieten : natură sensibilă, cuget aplecat să descopere adevăr și incântare în lucrurile vieții,

fire generoasă dispusă să îmbrace în poezie fie și fapte obișnuite, un apărător al oamenilor și al spiritului omenesc.

Citim, în grupajul propus de autor în cartea sa : *Contururi teatrologice ; Atitudini ; Extemporal post-spectacol ; Lauda actorului ; Solilocvii ; Perspective*. Sint titluri generice, în care putem desluși sugestiv modul de gindire al scriitorului. Consemnările sale plutesc într-un climat eclectic. Au rezonanță eseistică și impresionistă. S-ar spune, privindu-le de la distanță, că autorul ține să ne prevină : își rezervă dreptul să-și desfășoare în voce subiectivitatea, să emită păreri strict personale, să rămână în materie de teatru un hedonic, să creadă mai cu seamă în lumini

și deschideri, să îmbrace lucrurile în veșmintul lor de aur.

Totuși !... Trebuie să recunoaștem că dincolo de aceste note, cu aerul lor trecător și idilic, stăruiesc constatări, aprecieri, adevăruri, judecăți de durată. Eseistul, nu mai puțin, este și om de exegeză. Nu abordează, formal, toga profesorală; simțim însă că esențele catedrei îl stăpinesc tăcut. Pare fericit, devine eventual și apologetic, cînd își poate da pe față admirația și entuziasmul; știe să fie și reticent sau critic dacă este cazul, dar niciodată cu asprimi, amendări ori rechizitorii, ci de regulă cu înțelepciuni prudente și consolări liniștitoare. Manifestă încredere în faptul contemporan de teatru; nu însă o încredere exclusivă, necondiționată, ci una circumstanțială, cu raportări de substanță la temeuri și înțelesuri clasice. Vede fenomenalitatea de teatru în integralitatea ei :

de la justificării doctrinare și istorice pînă la datele ei de șantier, de concepție regizorală, de viziune scenică, de creație actoricească. Propunătorul teoretic din amfiteatru se dovedește totodată și cronicar dramatic avizat. Ne ajută să înțelegem că între aceste două ipostaze diferite nu există distanțe ori bariere de netrecut. Dimpotrivă ! Își pot fi realități complementare; fac parte integrantă într-un proces de cunoaștere; aduc teatrul din sferele lui abstracte în incinta cetății; constituie o datorie, implicit și o formă de respect și de afecțiune din partea magistraturii teatrale față de oamenii care umplu scena, dîndu-i viață și asigurîndu-i perenitatea.

Cartea lui Ion Toboșaru este o carte caldă, generoasă, stenică; reper luminos într-un domeniu în care de atîtea ori se pot ivi și nouri.

ION ZAMFIRESCU

IOANA MĂRGINEANU,

Teatrul și artele poetice, București, Edit. Univers, 1986, 328 p.

Distins cercetător al istoriei universale a teatrului și eminent pedagog — în ultimii 30 de ani, în cadrul Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”, a vegheat la împlinirea universului cultural al promoțiilor de actori, regizori de teatru și teatrologi —, Ioana Mărgineanu și-a propus ambițioasă întreprindere de a cuprinde în trei sute de pagini întreaga evoluție a gândirii teatrale, întreprindere pe care cu luciditate autoarea însăși o consideră „riscantă prin amploarea ei, dar nu mai puțin fascinantă, prin caracterul caleidoscopic și incitantele contradicții pe care le implică un univers spiritual *infin*it, cu ample deschideri”. Riscul merita să fie asumat. Parcurgînd o impresionantă bibliografie, care merge de la Mahabharata la teatrul anilor 1960, Ioana Mărgineanu urmărește cu exemplară consecvență și acribie geneza și evoluția gândirii teatrale pe diferite meridiane și în diferite epoci, de la vremurile de pruncie ale omenirii și pînă în zilele noastre. Rînd pe rînd, cu remarcabilă capacitate sintetică, autoarea indică principalele repere ale extraordinarei aventuri spirituale a teatrului, extrăgînd din texte celebre miezul teoretic, cristalizare atentă a unor concepte și precepte care însumate treptat alcătuiesc astăzi tezaurul teatrologiei universale.

Dincolo de această minuțioasă inventariere care aliniază succesiv marile momente culturale ale umanității, sint corelate permanent aserțiunile teoretice ale autorilor în cauză cu contextul socio-politic al afirmării acestora. Citate masive, atent selectate și inspirat inserate în contextul propriului discurs, ilustrează drumul parcurs de gândirea teatrologică de la formele ei arhaice la cele de ultimă oră.

Publicat în prestigioasa colecție „Eseuri” a Editurii Univers, *Teatrul și Artele poetice* este de fapt un binevenit și util compendiu de istoria teoriilor teatrale. Începuturile teatrologiei sînt căutate deopotrivă în zona antichității orientale și a antichității greco-romane. Dacă în primul caz atenția este centrată asupra mitului, cu reverberațiile sale peste milenii în dramaturgia secolului nostru — incitante sînt referirile la opusuri reprezentative ale creației românești, semnate de Mircea Eliade și Lucian Blaga —, în cel de-al doilea accentul cade, firesc, pe analiza gândirii platoniciene, pe textele lui Aristotel, în care autoarea vede un precursor al structuralismului.

Concepută după un criteriu cronologic, lucrarea zăbovește în continuare asupra implicațiilor teoretice ale teatrului medieval, analizînd raportul dintre sacru și profan, complexa și ambigua relație stabilită între cuvînt și imagine, neuitînd să marcheze însemnătatea filiației retrospective cu gîndirea teatrală antică și filiația, prospectivă, cu gîndirea renascentistă. Aceasta din urmă constituie materia unui amplu și pasionant capitol consacrat implicațiilor teoretice ale fenomenului teatral în Italia, Franța, Spania și Anglia. Sînt astfel trecute succint în revistă poeticele umanismului italian, ale lui Bernardino Daniello, Lodovico Castelvetro, Sebastiano Minturno, Leone Hebreo di Sorni, Pier Maria Cechini, Andrea Perucci, etc. și principalele repere ale doctrinei literare franceze a secolului al XVI-lea, de la promotorii retoricii la corifeii Pleiadei și la Montaigne. Cu aceeași atenție sînt apoi discutate contribuțiile autorilor iberici — Lope de Vega, Cervantes, Tirso de Molina — și, *last but*

not least, ale reprezentanților Albionului : Philip Sidney, Thomas Wilson, Shakespeare, Ben Johnson. În continuare, reliefând mobilitatea punctelor de vedere în abordarea barocului, Ioana Mărgineanu trece în revistă cele mai noi interpretări și modalități de abordare a acestei perioade din istoria culturii europene, demonstrind cu subtilitate contribuția teatrologiei la conturarea și definirea problematicii și stilisticii barocului.

Capitolul consacrat doctrinei clasice a teatrului al XVII-lea înfățișează concis principalele ipostaze ale raportului dintre teatru și creație la cîțiva dintre cei mai reprezentativi dramaturgi clasici : Corneille, Racine, Molière, o atenție deosebită fiind acordată evident *Artei poetice* a lui Boileau — opus de sinteză al doctrinei clasice. Secolul luminilor este privit ca o eră a teoriei teatrale moderne, este plasat sub semnul preeminenței tragediei și al apariției unor noi specii dramatice, dar și ca un secol în care Diderot, Voltaire, Beaumarchais, J. J. Rousseau, baronul Grimm, d'Holbach sau Lessing fundamentează prin scrieri programatice conștiința teoretică și critică a artei cu, pe atunci, cel mai puternic impact în viața publică.

Corelind permanent modelele teatrologice ale trecutului cu prezentul, Ioana Mărgineanu

discută platformele teoretice ale lui Goethe și Schiller, Sturm und Drang-ul și romantismul francez din perspectiva relației lor cu posteritatea. Un similar demers stă la originea capitolului consacrat realismului, privit în multitudinea sa de ipostaze, de la Hebbel la Cehov și Ibsen, articulat în permanentă relație cu tezele spectacologiei contemporane. Tot astfel, naturalismul francez, nordic și german, simbolismul și curentele avangardei secolului XX sint raportate constant la fenomenul teatral actual din întreaga lume.

Pe ultima ei sută de pagini cartea ia în discuție două concepte de maximă importanță pentru teatrologia contemporană, tragicul și politicul, ultimul capitol luminind momentele definitorii ale contribuției teatrologiei autohtone la fundamentarea lor.

Rod al unei impresionante erudiții, scris cu eleganță, într-un stil fluent, accesibil chiar și cititorului neavizat, găsind mereu alte formulări pentru definirea liniilor de forță ale domeniului investigat, volumul Ioanei Mărgineanu adaugă un opus de înalt prestigiu intelectual bibliografiei teatrale contemporane. *Teatrul și artele poetice* nu poate lipsi din biblioteca nici unui om de cultură.

MANUELA GERNAȚ

TREI CĂRȚI DESPRE SCENOGRAFIA DIN R.S. CECOSLOVACĂ

Există o preocupare constantă, de îndelungată tradiție, a editurilor cecoslovace pentru arta scenografului : i se dedică albume, monografii, sinteze istorice, lucrări teoretice. Sau reviste (ca *Interscaena*). O preocupare ce poate fi întilnită încă din anii '20, din perioada interbelică. Ea se va extinde mult în vremea noastră, datorită activității Institutului de Teatru din Praga, sau a Asociației Oamenilor de Teatru din Bratislava. Astfel de apariții editoriale își propun să comenteze pertinent și să păstreze măcar în schiță colorată opera scenografică — atât de nedrept perisabilă — a unor creatori cecoslovaci de deosebită valoare, numeroși în trecut (să-i menționăm, preferențial, pe V. Hofman, B. Feurstein, J. Kroh, Fr. Zelenka, M. Kouril, Fr. Tröster), ca și în prezent. Cele trei cărți, despre care vrem să vorbim aici, demonstrează deci, o dată mai mult, un efort editorial cu consecințe însemnate, teatrologice în special, culturale în general.

Desigur, Ladislav Lajcha a putut să cunoască și să aprecieze cea mai mare parte a decorurilor lui Ladislav Vychodil acolo unde ele se justifică și se exprimă pe deplin, adică în spectacolele Teatrului Național Slovac din Bratislava sau pe scenele altor localități. Cartea sa (Bratislava, Ed. Tatran, 1980), beneficiază,

fără îndoială, și de tot ce i-au adus discuțiile cu Vychodil, artist de caldă comunicativitate, interesant în tot ce spune despre profesia practică cu pasiune de mai multe decenii — așa cum l-am cunoscut și noi la Atelierele de scenografie pe care le conduce în orașul de pe malul Dunării. Studiul este compus biografic, stabilind etapele de evoluție ale scenografului : formarea sa (impresionat de spectacolele lui Burian-Kouril, meditind la cele învățate de la „scena ritmică” a lui V. Hofman și, mai ales, din contactele cu un creator de talia lui Tröster), încercările sale de sinteză, concluziile cercetărilor stilurilor arhitectonice și a efectelor de veridicitate scenică din anii '50, tendința — afirmată apoi — spre stilizare lirică, sugerare, simbol și simultaneitatea locurilor de joc. Ilustrațiile — alese dintr-un repertoriu divers și din etape succesive — permit să întrevădem ceva din concepția scenografului atras de compoziții ample, desfășurind mari fonduri de culoare pe care se detașează, se corelează, se resimt emoțional, se descoperă ca metafore, elemente figurative esențiale. Cu o arhitectonică și o stilistică fără ambiguități, cu mult spațiu (adesea treptat) pentru utilizare actoricească, remarcăm, la Vychodil, o supradimensionare, o anunțată monumentalizare rezonantă a imaginii scenografice, capabilă de reverberații vaste,

Despre Josef Svoboda s-a scris mult, pe diferite meridiane. Vera Ptáčkova, specialistă în istoria scenografiei și costumului, adaugă acum o veritabilă micromonografie (Praga, Institutul de Teatru, 1984). Este o prezentare cuprinzătoare a contribuțiilor multiple aduse de Svoboda, ca scenograf, pedagog, arhitect, tehnician al scenei. Expunerea, cronologică și sistematică, va accentua ceea ce este definitoriu, innoitor pentru preocupările sale de o viață: anii de ucenicie și utilizarea scărilor (în soluții scenice integral treptificate), căutările sale pentru exprimarea spațiului-timp, profund legate de o viziune contemporană asupra textelor dramatice, rezolvările de maxim dinamism vizual, bazate pe lumini, crearea spațiului psiho-plastic, structurat temporal, dramatic, utilizarea scenotehnicii în acest scop (ducându-l spre realizarea „lanternei magice” și diversificarea ei). Din pagini nu prea numeroase, din fotografii și schițe tehnice convingătoare, se încheagă imaginea unui complex om de teatru, cu memorabile reușite în dramă (Shakespeare, Cehov) ca și în operă, imagine susținută de opiniile sale despre scenografie, stil, experiment, evoluția și exigențele spectacolului modern...

Mult mai tinăr decît Svoboda și Vychodil, Jaroslav Malina este, de asemenea, un scenograf de notorietate, cu o viziune distinctă, cu calități

remarcabile (cunoscute de noi în montarea pragheză a piesei lui P. Schaffer, *Amadeus*). Vlasta Gallerová (Praga, Institutul de Teatru, 1985) procedează printr-un șir de analize de decoruri, analize competente, evocatoare, stilistice și tehnice, sesizînd semnificații și valori caracterizante. Reținem (și fotografiile volumului ne ajută) acel „sentiment al teatrului și totalității sale” transmis de decorurile lui Malina, pictor prin formație. Ele nu se recomandă singure, inițial trezesc o așteptare plină de curiozitate, pentru ca apoi intențiile lor, figurile lor de stil să se lumineze în derularea spectacolului. Este, în ele, o funcționalitate emoțională gîndită cu finețe transfiguratoare, o vizualizare proteică de esență teatrală, generînd metafore încatenate, prin care se urmărește eliberarea imaginației publicului, o anumită sensibilizare. Malina colaborează foarte strîns cu regizorul — el însuși este un scenograf preocupat de regia vizualului și, uneori, a sugestiilor sonice. Il caracterizează prezența ludicului, simplitatea fascinantă a soluțiilor, preferința pentru decorurile ușor transformabile, maleabile după situație și joc scenic — susține regizorul Karel Kriz, cu care lucrează de aproape două decenii.

ION CAZABAN

„Școala muzicală de la Putna.” *Manuscrisul nr. 12/Leipzig. Antologhion*. Ediție îngrijită, prefată, adnotată de Titus Moisescu, București, Edit. muzicală, 1985, 302 p. + anexe („Izvoare ale muzicii românești”, VI, Monumenta)

Din seria de „Izvoare ale muzicii românești”, menită a pune în circulație valorile artei muzicale bizantine, face parte și volumul VI, ms. 12/Leipzig, cel de-al X-lea document a cărei apartenență se revendică Școlii muzicale de la Putna. Centru umanist de maximă importanță, a cărei existență constituie dovada îndubitabilă a unui nucleu de înaltă cultură, Școala de la Putna se definește ca moment de referință pentru arta muzicală medievală.

Semnificația existenței unui climat spiritual de excepție rezidă în particularitățile pe care cele 10 manuscrise putnene le au și pe care Titus Moisescu le reamintește în pertinentul studiu introductiv care deschide volumul de față. Prezența numelor de psalți români ca de pildă Eustatie, Dometian Vlahul sau Theodosie Zotica, semnatari ai unor creații originale alături de cele ale unor faimoși psalți bizantini ca Glykys, Kukuzeles, Kladas etc., demonstrează tipul de relații stabilit între români și Bizanț sau Athos, echilibrul dintre conservarea unei

tradiții puternice de sorginte bizantină și apariția unor noi pagini create în spiritul acestei tradiții cu elemente ce în timp nu vor întîrzia să poarte numele de românești.

Manuscrisul de la Leipzig redat integral în facsimil în ediția de față este — așa cum rezultă din descrierea realizată cu competență de Titus Moisescu — un antologhion ce cuprinde cîntări de la Vecernie (anixandare) de la Liturghie (trisaghion), heruvice, răspunsuri, axion, chinonice, stihiri de la sărbători mari), cîntări anagramate, megalinarii, un irmos și troparul sărbătorilor Paștelui.

Volumul ce are în final indexul analitic al cîntărilor, indexul alfabetic al cîntărilor, un index pe autori și o bibliografie a lucrărilor realizate în domeniul muzicii vechi de către autori români se impune ca o apariție importantă în ampla acțiune de cunoaștere a valorilor muzicale din patrimoniul spiritual românesc.

HIRISANTA TREBICI-MARIN

In exegeza enesciană, contribuția profesorului George Manoliu este dintre cele mai importante. Prin formație, pe de o parte, datorită șansei de a fi fost mulți ani în apropierea lui George Enescu; pe de altă parte, George Manoliu stăpânește în profunzime elementele capabile de a pătrunde în esență arta maestrului, evaluând cu finețe demersul său creator și interpretativ. O sensibilitate aparte, datorată poate și apartenenței comune unui spațiu geografic și cultural determinant pentru cristalizarea profilului spiritual românesc, îi permite autorului volumului accesul către cele mai tainice nuanțe ale gândirii enesciene, care, așa cum apare și în titlu, nu poate fi disociată de poetică, de trăirea autentică, ce își pune amprenta pe tot ceea ce poartă semnătura lui George Enescu.

Cele două părți — *Cariiera concertistică* și *Violonistica enesciană* — parcurg, mai ales prima, itinerarii deja explorate, dar farmecul narațiunii, în primul caz, și ascuțimea cu care sînt cîntărite amănuntele semnificative, în cazul al doilea, conferă noutate și originalitate cărții. În parcurgerea biografiei enesciene, George Manoliu nu se rezumă doar la bibliografia epuizată și monografia *George Enescu*, tipărită în 1971 de Editura Academiei R. S. România, ci continuă investigația, aducind noi date ce completează imaginea cuprinzătoare pe care ne-o dădea această lucrare de reală referință.

Violonistica enesciană este un domeniu foarte drag autorului cărții, numeroase studii ce i-au

purtat semnătura abordînd acest subiect, de-a lungul anilor. Și de astă dată, stilul lui George Enescu devine principalul domeniu al analizei. De la nemuritoarele tălmăciri ale lui Johann Sebastian Bach și pînă la redarea propriilor lucrări, se naște o nouă atitudine violonistică, în care arsenalul specific se încarcă cu inefabilul capabil să creeze starea de poezie, sau dramatismul mergînd pînă la tragic, pe care nu o dată Yehudi Menuhin le-a evocat în scrierile și rostirile sale.

Cimpul expresiv al interpretării se lărgeste printr-o inovatoare concepție despre procedeele tehnice specifice privite în detaliu; contribuția lui George Enescu în interpretarea creatoare, propria sa estetică rezultă, pînă la urmă, din capacitatea sa genială de a conferi unor modalități tehnico-expresive cu existență bine determinată nebanuite valențe izvorite dintr-o forță interioară, o necesitate ce atinge cele mai adînci stări ale cîntului.

Sub această optică, în cazul creației enesciene pentru vioară, modelul interpretativ al autorului se impune de la sine: muzica lui George Enescu, produsul unei gândiri și poetici aparte nu poate fi aservită model, ea trăiește în sine și de aceea contribuția pedagogică a lui George Manoliu, ca îndrumător peste ani în spiritul maestrului, este remarcabilă pentru școala românească de vioară, ea ilustrîndu-se pregnant ca o pasionantă pledoarie a unui român pentru opera unui genial compatriot și în rîndurile acestei lucrări.

ANISIA POPESCU-DEVESELU

* Volumul de față a primit Premiul Uniunii compozitorilor și muzicologilor pe anul 1986.

THEODOR GRIGORIU,

Muzica și nîmbul poeziei, București, Edit. muzicală, 1987, 487 p.

Simfonia cantabile. *Pe Argeș în sus. Vis cosmic. Omagiu lui Enescu. Elegia Pontică. Tristia. Cînti per Europa*. Muzica a 21 de filme. Muzica pentru 15 piese de teatru. Multe alte piese simfonice, camerale, „așează” temeinic numele lui Theodor Grigoriu în constelația valorilor muzicale contemporane. O operă „ridică” cu trudă, cu imensă frămîntare, cu dorința de a rosti — continuînd marea tradiție și asimilînd cuceririle artei veacului nostru — un crez personal, cu strădania de a da nîmb poetic muzicii.

Edificîndu-și opera, Theodor Grigoriu a rămas mereu, de-a lungul deceniilor, „un pri-

zonier al cuvintelor”, a căutat în cuvînt reazăm, confruntîndu-și drumurile cu creația veacului, cu chemările trecutului, cu izbinzile colegilor, cu toate liniile de forță ale contemporaneității artistice. În plină maturitate creatoare, Theodor Grigoriu a „adunat” cuvintele cu care a însoțit jumătate de veac de creație și trăire muzicală, și pe parcursul unui volum de aproape 500 de pagini regăsim ample detalii nu numai despre fiecare dintre lucrările sale ci și opinii fecunde despre uriașe personalități ale secolului pe care compozitorul le-a cunoscut (de la George Enescu și Șostakovici la Eliade, Jora, Hăciuturian), gînduri adînci despre zeci de

creatori și interpreți ai zilelor noastre (de la Ionel Perlea, Sergiu Celibidache și Marcel Mihalovici, la Ion Dumitrescu, Iosif Conta, Valentin Gheorghiu, George Manoliu), escuri cu profundă substanță sau dialogurile purtate cu publiciști muzicali despre căile artei contemporane, vibrante însemnări despre opera unor creatori ce au trecut Styxul (Glodeanu, Mangoianu), un pasionant Jurnal de călătorie (cu popasuri la Paris, Bayreuth, New York) sau disocieri de maxim interes în legătură cu muzica de film, de teatru sau diverse probleme de interdisciplinaritate.

La prima vedere, dincolo de perfecta arhitectonică publicistică a volumului, op-ul literar al lui Theodor Grigoriu ar părea că nu are unitate, vizibil fiind faptul că studiile au fost elaborate în ani diferiți, că întreg „arcul” ideilor este o sumă de segmente așa cum rămâne orice culegere de texte de acest tip difuzată în ultimii ani de creatorii noștri în plan muzical (mă gindesc la cărțile lui Ștefan Niculescu, Nicolae Brinduş).

Trei virtuți dau însă aureolă și perfectă „legătură” paginilor volumului lui Theodor Grigoriu :

1) Imensa cultură a compozitorului ce a frecventat (o dovedește la fiecare capitol) cărțile fundamentale ale vechilor și noilor civilizații, definindu-și personalitatea și înțelegind lumea în raport cu ele. Ancorarea în cultură determină, normal, consistența raționamentelor, alitudinea concepțiilor estetice, tranșanța spiritului critic.

2) Talentul literar și credința în poezie. A privit o viață Theodor Grigoriu — o și de-

clară — „nu fără invidie la puterea de sugestie și frumusețile poeziei” după cum nu crede că prin logos „am putea ajunge să înțelegem ceva din misterul artei sonore” (ce e, cum scrie Rilke, grai unde graiuri sfîrșesc) — dar cuvîntul compozitorului tinde spre metaforă, spre expresia poetică, devenind continuu penetrant, învăluitor și înainte de toate clar.

Artă cuvîntului rămîne la Theodor Grigoriu pregnantă ca și arta desenului în portativele muzicale și compozitorul a avut, pe bună dreptate, curajul de a ne propune — pentru acest volum de confesiuni, analize și perspective muzicologice — titlul „Muzica și nîmbul poeziei”.

3) În sfîrșit, ca în cele mai bune dintre cărțile de acest gen ale lumii, găsim în paginile lui Theodor Grigoriu o emoționantă căldură umană prin care reconstituie chipurile unei epoci, apropiindu-ne zeci de făuritori de frumos luptelor noastre pentru lumină și muzică.

Cartea lui Theodor Grigoriu este un opus complex și chemător ca o simfonie. Volumul lui Theodor Grigoriu este oglinda și mesajul unei vieți care a trăit pentru noi o epocă.

Compozitorul a pus pe prima pagină a culegerii sale un motto din Mallarmé : „Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre”.

În plină putere creatoare Theodor Grigoriu a avut răgazul de a „ajunge” la o carte ce rămîne pentru fiecare dintre profesioniștii și iubitorii de artă un reflector îndreptat asupra luminii prin care trecem.

IOSIF SAVA

ROXANDA PEJOVIĆ,

Predstabe muzičkih instrumenata u srednovekovnoj Srbiji, Belgrad, 1985, 119 p. + il.

Instrumente muzicale în Serbia medievală, aceasta este titlul disertației semnate de Roxanda Pejović și publicată sub egida Institutului de Muzicologie al Academiei sîrbe de științe și arte în anul 1984. Întreprindere dificilă, atît prin varietatea surselor la care face apel (fresce, miniaturi, incunabule, sculpturi, gravuri) cit și prin ampla bibliografie.

Cele șapte capitole ale cărții încearcă și reușesc pe deplin să lumineze specificitatea instrumentelor muzicale pe acest teritoriu, prin comparații pertinente cu cele utilizate în Bulgaria, România și Rusia fîrște, în aceeași perioadă (secolele XII—XVIII).

Ideea centrală în jurul căreia se cristalizează demersul este că artiștii plastici au utilizat ca document inspirator manuscrisele medievale slavone și grecești, constatînd că aici numele instrumentelor sînt uneori identice cu cele ac-

tuale, desemnînd aceeași familie. De aceea unele diferențe existente sînt cu atît mai interesante, de exemplu cele existente între manuscrisele slavone și Vechiul Testament tradus în 1896 de Djuró Daničić. În această din urmă sursă se găsește mențiuni despre trompete confecționate din lemn, corn sau metal, în versetul 6 al Ps 97 sau despre clopote și psalterion în al 3-lea verset al Ps 149. Numai o singură inscripție pe o frescă, la mănăstirea Lesnovo, indică numele autentice ale instrumentelor (timpan și psalterion), ceea ce nu se poate spune și în cazul miniaturilor. Astfel, autoarea realizează o profundă cercetare asupra frescelor, în care remarcă varietatea instrumentelor reprezentate, urmărind totodată și evoluția organologică.

Sintetizînd, se poate conchide că numai două tipuri de instrumente idiofone au fost repre-

zentate în arta medievală sîrbă — rcastagne-ta și talgere, formatul acestora din urmă fiind, în general, mic. Trei familii de membranofone se regăsesc în monumentele medievale sîrbe: timpane, tobe și tamburine, predominante fiind primele iar ultimele limitindu-se la perioada turcă. Se apreciază că nici o familie de instrumente în afară de aceasta nu și-a păstrat asemănarea pe o atît de mare perioadă de timp (secolele XIII—XVIII). Psalterionul, lira, lăuta și harpa sînt instrumentele cordofone cele mai des întîlnite în sursele comentate. Atrag atenția șase instrumente cu arcuș din familia vielei, de mărimi diferite și oferind două modalități de interpretare (vioară și cello). Arcușele sînt de lungimi variabile și nici una cu tastieră. Unele din ele se aseamănă cu lirele

bizantine, altele cu rebec-ul, lira da braccio sau viola da braccio. Instrumentele acrofone constituie cel mai mare grup de tipuri instrumentale reprezentate în arta medievală sîrbă dar și ca număr de familii de instrumente. Bucina, cornul, trompete în S și flaute duble sau transversale etc. se extind pe o amplă arie geografică a țării. De-a lungul secolelor XII—XVIII caracteristică este pictarea trompetelor și tobelor și în ultimul rînd, a instrumentelor de coarde.

Lucrarea, din care nu lipsesc conexiunile și comparațiile cu arta vecinilor (între care și România) este însoțită de un amplu aparat științific (bibliografie, iconografie, tabele, grafice), care susțin convingător subiectul abordat.

IANCA STĂICOVICI

OLTEEA VASILESCU,

Lanternă cu amintiri, București, Edit. Meridiane, 1987, 216 p.

Apariția cărții *Lanternă cu amintiri* de Olteea Vasilescu are o dublă însemnătate. În primul rînd pentru că omagiază creația unuia dintre pionierii cinematografului românesc — Jean Georgescu — urmărind-o în devenirea ei. În al doilea rînd pentru că deschide calea spre o necesară serie de monografii dedicate cineaștilor noștri de ieri și de azi.

Pe același principiu al dualității funcționează și titlul volumului. *Lanternă cu amintiri* reprezintă un rapel la lungmetrajul de montaj realizat în 1963 de regizorul-scenarist Jean Georgescu, care, asumîndu-și rolul de istoric de film, „alcătuiește o suită de referințe ale ecranului de odinioară”. Dar lanternă cu amintiri este totodată întregul volum care are drept una dintre principalele surse de informații îndelungatele convorbiri ale autoarei cu cineaștii. Rezultatul acestor convorbiri s-ar fi putut concretiza într-o carte de interviuri-maraton, ca aceea celebră discuție dintre Hitchcock și Truffaut. Formula ar fi fost mai puțin angajantă decît cea aleasă de Olteea Vasilescu, care a preluat informația după o prealabilă verificare și selecție, și a inserat-o într-un comentariu propriu. Aceste comentarii au uneori o bătaie mai lungă, referindu-se la caracteristicile întregului cinematograf românesc dintr-o anumită perioadă (ca de pildă paragraful despre complexe și noncomplexele filmului nostru de odinioară).

Autoarea nu-și propune să elaboreze complicate analize de film, fie pentru că unele pelicule s-au pierdut și nu pot fi judecate decît după scenariile păstrate, după mărturiile sau ecouri de presă, fie pentru că nu se pretează unor asemenea demersuri critice. Ea își propune în schimb o incursiune în universul real și imaginar al cineaștilor, evocînd lumea în

care a trăit și creat, condițiile realizării fiecărui film, avatarurile existenței regizorului, și totodată portretizînd universul filmelor lui Jean Georgescu despre care formulează observații critice deosebit de pertinente.

Astfel, pe acest itinerar artistic, se disting clar trei puncte culminante: perioada franceză (singurul film păstrat — *Fericița aventură* — 1935) cînd tinărul regizor român înarmat cu o experiență foarte precară reușește să-și impună numele într-o cinematografie în care reprezentanții realismului poetic — Renoir, Carné, Duvivier — își semnavă marile lor creații; *O noapte furtunoasă* (1942), film ce va dovedi a fi un important moment de referință în istoria cinematografului românesc și totodată un „deschizător de drum în materie de reprezentatii caragialice”; și *Directorul nostru* (1955), „cea dintîi comedie satirică de lung metraj inspirată din imediata actualitate” care „a surprins prin incisivitatea și curajul demascator”.

Autoarea a urmărit ca tabloul creației să fie permanent dublat de portretul creatorului, portret mereu îmbogățit prin dezvăluirea altor fațete ale temperamentului uman și artistic al regizorului: Jean Georgescu „pedagogul prin imagine”, Jean Georgescu umoristul avînd drept mentor pe marele Caragiale, Jean Georgescu „artistul cu sufletul vîșnic tinăr”...

Acest demers critico-istoric se constituie într-o agreabilă lectură datorită stilului accesibil, frazei scurte, „montajului” nervos și sigur de informații, citate și aprecieri personale.

Echilibru, obiectivitate, rigurozitate, dar și implicare, atașament, afecțiune față de cauza filmului românesc și față de destinul, nu întot-

deauna foarte generos, al unuia dintre reprezentanții lui — iată temelia solidă a acestui volum, care este nu numai o invitație la lectură pentru cinefilul dornic de lucrări de specialitate, dar

și o invitație la scris pentru criticii și istoricii de film interesați să se alinieze acestui cap de serie.

CRISTINA CORCIOVESCU

ȘTEFANA STERIADE, PAVEL CÂMPEANU,

Oamenii și filmul, București, Edit. Meridiane, 1985, 336 p.+il.

Oamenii și filmul, volum iscălit de Ștefana Steriade împreună cu Pavel Câmpăanu încheie o trilogie (incepută în 1973 cu *Oamenii și teatrul* și continuată apoi, în 1979, cu *Oamenii și televiziunea*) dedicată unei zone „fierbinti” a sociologiei culturii, anume aceea a receptării artei spectacolului.

Rod al unor ample cercetări de specialitate întreprinse în deceniul al optulea, noul opus se remarcă prin anvergura investigațiilor, prin bogăția neobișnuită a referințelor bibliografice, prin seriozitatea demersului teoretic, atitudine ce împlinește chiar și cititorilor mai puțin familiarizați cu rigoarea și terminologia specifică acestui tip de analiză. Datelor și informațiilor prelucrate de către Oficiul de studii și sondaje al Radioteleviziunii române în arcu de timp supus discuției li se alătură alte multiple și pertinente observații obținute din contactul direct al autorilor cu „beneficiarii” peliculelor difuzate pe marele sau pe micul ecran. Concluziile desprinse din investigarea unei perioade extrem de fertile sub raportul propunerilor cinematografice (cînd, de pildă, numărul mediu anual al filmelor de ficțiune transmise la televiziune a fost de 150, iar cel al spectatorilor de peste 700 milioane de persoane) sînt deosebit de interesante și nu de puține ori de-a dreptul șocante pentru cronicarii de film nedeprînși să și vadă atît de categoric respinse opțiunile estetice. Căci, orice s-ar spune, este destul de inconfortabilă constatarea că producții precum *Umberto D*, *Călina roșie* sau *Piesă neterminată pentru pianină mecanică* se plasează printre ultimele locuri atît din punctul de vedere al audienței telespectatorilor cit și din cel al aprecierii calitative. De altfel, „filmul de agrement”, concept teoretic și totodată specie cinematografică de largă accesibilitate, ajunge pe măsură ce se avansează în cuprinsul expunerii, însuși punctul nodal al lucrării. Iar publicul său se arată mai cu seamă un consumator vorace al melodramelor cinematografice, acele pelicule ce „cultivă de fapt o stare de cecitate semiotică” reprezentînd totodată — apreciază autorii — o „cristalizare culturală a unei atitudini echivoce față de condiția tragică”.

Studiul aprofundat al reacțiilor unui întreg eșanșion de spectatori în fața unei melodrame indiene de mare popularitate (*Lanțul amintirilor*) le-a permis celor doi cercetători pertinente observații privitoare la caracteristicile

genului, la retorica redundanței („filmul melodramatic provoacă fuziunea evidenței cu redundanța; el este redundant nu prin reiterarea unor informații oarecare, ci prin reiterarea evidenței care este o informație aparentă”), la fidelitatea excesivă, tautologică a ofertelor sale audio-vizuale. „Fiind excesivă, fidelitatea tautologică este totodată distorsivă și parțială. Ea propune o critică fragmentară, vizînd unele consecințe nefaste ale ordinii existente, dar nu și această ordine. Actul critic nu este refuzat ci manipulat (...). Sub aparența ei protestatară, melodrama face în mod indirect elogiu cotidianului” (p. 224).

Cu toate acestea, cu toate că personal am fi simțit, poate, nevoia unui surplus de nuanțe în înfățișarea „categoriilor informaționale” propuse (astfel, diviziunea filmului în trei mari clase, în speță: a) artă cinematografică, b) producții de agrement și c) producții de largă audiență, în funcție de receptarea publicului, apare insuficient de tranșantă), unele dintre concluziile „cercetărilor empirice asupra interacțiunii dintre arta cinematografică și publicul său” se dovedesc cu osebire încurajatoare. Pentru că, afirmă autorii, alături de publicul (de o covârșitoare majoritate) al agrementului cinematografic care „raportează filmul cu precădere la valorile practice ale vieții cotidiene, căutînd în el mai ales satisfacții de ordin extra-estetic”, se mai relevă și existența unor alți spectatori „cu o sensibilitate marcată față de metafora cinematografică” și, în același timp, înzestrați cu o sporită capacitate a emiterii unor judecăți de valoare.

Tochmai către acești cinefili dotați cu aptitudini axiologice se îndreaptă speranțele celor ce se ocupă de multiplele și complicatele aspecte educative și formative ale cinematografului, de importantul rol al filmului ca factor politico-ideologic, etic și cultural. Iar faptul că respectul public deocamdată nu poate fi „evaluat doar prin simplul fapt că în loc să însumeze milioane este alcătuit numai din sute de mii” nu pare a constitui un impediment major. Există șanse ca în ciuda relativei sale moderații statistice, el să devină în viitor un element „vitalizant, intim implicat în soarta cinematografiei prin creatorii ei cu care împărtășește aceeași viziune despre demnitatea, suferințele și perspectivele omului contemporan”.

OLTEA VASILESCU

AGENDA COLOCVIILOR ȘTIINȚIFICE ALE INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI (1986)

30 mai

DANIELA GHEORGHE, „*Jocul vieții și al morții...*” în dramaturgia lui *Horia Lovinescu*

25 septembrie („Teatralitate și vizualitate în evoluția spectacolului românesc”)

IOANA MĂRGINEANU, *Spectacolul — între metafora literară și metafora scenică*

ION CAZABAN, *Scenograful și vizualitatea spectacolului*

GEORGE CHIRIȚĂ, *Teatralitatea și sensul biografic al vizibilului*

HENRI WALD, *Dialog și vizualitate*

ROMULUS FENEȘ, *Schițe plastico-dramatice*

PREOCUPĂRI TEATROLOGICE ȘI SPECTACOLE LA BELGRAD

Dacă, la Belgrad, nu există un institut academic consacrat cercetărilor de istoria teatrului, aceasta nu înseamnă că sînt absente, dimpotrivă, ele au o tenacitate, o consecvență și o calitate demne de luat în seamă. Le-am aflat la Muzeul artei dramatice unde activează un colectiv organizat anume pentru conservarea documentelor teatrale, pentru studierea și popularizarea, printr-o varietate de mijloace, a istoriei teatrului sîrb și a valorilor sale, din cele mai vechi timpuri pînă în prezent. Exponatele propriu-zise se rezumă la neașteptat de puține sîli, dar tot așa de surprinzătoare este însemnătatea maximă acordată, în muzeu, activității de cercetare și celei publicistice. Din atribuțiile micului grup de muzeografi fac parte cercetarea teatrului sîrb din secolul XIX pînă la jumătatea secolului XX (concretizată în studii, biografii, cronologii), alcătuirea arhivei spectacolului sîrb contemporan, realizarea unor culegeri de studii cu diverse subiecte teatrale (creația dramaturgului B. Nusici, a regizorului Bojan Stupica), în sfîrșit, publicarea revistei *Teatron* (șase numere pe an, fiecare din ele fiind dedicat prezentării analitice a unui teatru important sau unei personalități a scenei sîrbești). Săptămînal, la muzeu, se organizează proiecții de „teatrotecă”, adică de înregistrări pe peliculă, de videocasete ale unor spectacole memorabile din stagiunile trecute.

În biblioteca muzeului, în atmosfera studioasă a casei de vechi stil balcanic — ca și în aceea din noua și modernă clădire a Facultății de Artă Dramatică — am parcurs cărți și reviste care

mi-au dat posibilitatea să cunosc o seamă de realizări semnificative pentru diferite momente ale istoriei teatrului iugoslav. Am cunoscut astfel aportul creator al unor regizori ca Branko Gavella (monografia profesorului Nikola Batusić din Zagreb fiind indispensabilă celor interesați), sau ca B. Stupica (datorită volumului masiv, redactat de Xenia Šukulević din colectivul muzeului). O deosebit de informată prezentare a scenografiei belgrădene din secolele XIX — XX publicase Olga Milanović, și ea muzeografă. Este rezultatul unei cercetări îndelungate, întreprinse cu pasiune, în condiții dificile de documentare. Mulțimea datelor informative a fost organizată cronologic, dar și în sensul unei progresii calitative — de concepție și realizare profesională — a activității scenografice. Fiecare etapă de dezvoltare către o artă a decorului și costumului modern este ilustrată prin numeroase și dense microportrete de creatori, a căror însemnătate depășește de obicei perimetrul scenei sîrbești, fiind evaluate la scară europeană.

Bibliografia consultată a permis urmărirea unor momente istorice ale artei scenice iugoslave, evoluția sa către o expresivitate teatrală stilizată, preocupată de configurarea și funcționalitatea multiplă a spațiilor de joc, de revitalizarea și regindirea unei valoroase tradiții interpretative, cu trăsături inconfundabile de viguros dramatism sau de comic ludic.

Cum a reieșit din discuțiile avute, oamenii de teatru belgrădeni consideră arta scenică din orașul lor aflată, astăzi, într-un moment de necesare căutări, stimulate de interesul publi-

cului pentru spectacolul politic — dar și pentru alte formule scenice, ca spectacolul poetic sau filozofic —, pentru reprezentarea unor piese clasice neglijate pînă acum și, în general, pentru viziuni regizorale și interpretări care descoperă noi semnificații și resurse expresive ale textului dramatic în actualitate. Convorbirile — cu dramaturgul Miodrag Ilić (director la Teatrul Național), scriitorul Jovan Cirilov (directorul Teatrului Iugoslav de Dramă), regizorul Ljubomir Draškić (directorul „Atelierului 212”), Zoran Jovanović (directorul Teatrului Dramatic), regizorul Milos Lazin sau teatrologul Radoslav Lazić — au fost axate pe obiective concrete, la ordinea zilei, ale practicii scenice, gîndită într-un context cultural precis.

Pe scenele Belgradului se jucau, firește, multe piese originale și străine, clasice sau contemporane, remarcabilă fiind însă atenția acordată „ultimului val” dramaturgic. Să încep cu o piesă mai puțin cunoscută a clasicului B. Nusiei, *Așa trebuia să fie* (Teatrul Dramatic), din care regizorul Branko Pleșa reușește o consistentă parodie a comportamentului melodramatic, implicit a ipocriziei morale burgheze, abil ironizată. Soluțiile sale (referiri la filmele mute de odinioară) tind să ridiculizeze, dar cu o măsură stilistică apreciabilă. Finalul — de o ambiguitate, aș spune „melo-comică” — a fost memorabil.

Am asistat, la Teatrul Național, la repetiția generală a piesei *Conacul*, scrisă de Milos Crnjanski prin anii '30. Regizoarea Mira Trailović — personalitate marcantă a artei scenice din țara vecină — urmărea cu atenție încordată desfășurarea spectacolului, intervenind rar în această ultimă fază, insistind asupra ritmului necesar unui moment sau asupra unui detaliu de interpretare. Roman dramatic cu numeroase tablouri, pretinzînd o amplă distribuție, care evocă tinerețea regelui Alexandru Obrenovici și asasinarea sa de o conspirație militară la începutul secolului — piesa a prilejuit o montare de evidentă rigoare profesională. Am remarcat mai ales claritatea narației istorice și a portretizărilor actricești de prim plan (Boris Komnenici-Alexandru, Vera Ciukici-Draga Mašin), motivarea psihologică a reacțiilor și relațiilor iar, de cîte ori a fost posibil, demitizarea analitică lucidă a aparențelor „monumentale”, a

falselor imagini „emoționante” ori „senzaționale”. Scenografia (Petar Pašić) a permis construirea spectacolului pe mai multe planuri, utilizarea semnificativă a spațiului, modificările de tonalitate, dar și inserția unei ironii active, subtextuale, în derularea și corelarea momentelor biografice.

Din creația cunoscutului scriitor Ljubomir Simović, se juca o piesă despre anii rezistenței împotriva ocupației naziste, *Teatrul ambulant Sopalovič* (Teatrul Iugoslav de Dramă). Montarea — semnată de alt prețuit regizor, Dejan Mijać — are un aspect compozit, dar coerent, apelează la o diversitate de modalități interpretative (remarcîndu-se buni actori ca Miloš Zutić, Jasmina Ranković, Gojko Santić), cu soluții vizuale și procedee scenografice care derivă din optici și stiluri contrastante și cer, astfel, modificări de receptivitate. Cotidianul, sesizat în specificul său, se imbină cu metafora fantastică, parodia cu emoția vibrantă, concretul senzorial cu simbolicul — ceea ce duce la o punere reciprocă în relief, la o receptare a spectacolului tensionată estetic.

Cu trei piese diferite, montate în trei teatre diferite, era prezent pe afișe regizorul italian Paolo Magelli (cunoscut, la începutul carierei, prin cîteva inscenări făcute în țara noastră). *Metastabilul Graal* („Atelier 212”), piesă ambițioasă, polivalentă, de factură oarecum pirandelliană (prin amestecul deconcertant, uneori, de „viață” și „fiecțiune”, de evocare și fantezie livrescă), anunțînd un dramaturg interesant în tinărul Nenad Prokić, *Peer Gynt* de Ibsen (Teatrul Iugoslav de Dramă), *Ivona, principesa Burgundiei* de W. Gombrowicz (Teatrul Dramatic) au comun — dincolo de ideile și calitățile scenografice ale aceleiași Marina Čuturilo — un anumit mod regizoral de abordare. Este o regie bazată pe intuiții fertile, stimulate cultural, proliferate apoi imaginativ în senzorialitatea complexă a spectacolului, unde registrele vizual și auditiv se află în simbioze minuțios concepute, cu gust și efecte apropiate postmodernismului.

Fiecare în felul său, spectacolele văzute au fost elocvente pentru problematica și tendințele artistice ale teatrului belgrădean din acest moment.

ION CAZABAN

IN MEMORIAM MIHAI FLOREA

Cutremurați de brutala dispariție a lui Mihai Florea, doctor, cercetător științific principal, colegii din Institutul de Istoria Artei se despart astăzi cu durere de unul din „veteranii” cercetării teatrologice din țara noastră. Numele lui este imposibil de separat de înfăptuirea și tipărirea unor lucrări fundamentale de specialitate, precum cele trei volume ale *Tratatului de istoria teatrului românesc*. De fapt, numele lui este imposibil de separat de însăși așezarea, pe baze științifice, a teatrologiei românești postbelice, în urmă cu mai bine de trei decenii.

Autor de monografii, compendii, studii, eseuri, colaborator al revistelor Institutului de Istoria Artei și al presei noastre culturale, Mihai Florea a aliat pasiunea cercetării cu implicarea ferventă în fenomenul teatral al țării, sprijinind, printre altele, efectiv mișcarea teatrală de amatori. Profund devotat cauzei culturii naționale devenise un specialist de mareă. Ultimul său studiu e dedicat *Mășterului Manole*.

Fire deschisă și generoasă, s-a dăruit mereu celorlalți. Animator fără pereche, nu și-a preocupat forțele, vocea și chipul lui devenind atât de familiare milioanei de radio-ascultători și apoi de telespectatori. Cu extremă modestie, fără să-și aroge vreodată statut de vedetă — deși devenise neîndoios una — dăruia destindere și clipe de răgaz marelui public.

Calitățile de animator i le-am exploatat, cu egoism, și noi, colegii. Nimeni nu va uita seninătatea și buna dispoziție, tactul și diplomația cu care, la institut, ne indulcea cazna unor activități oțioase, eleganța cu care ne trecea puntea, scoțându-ne întotdeauna la liman.

Fire solară, invulnerabil pareă la trecerea anilor, își cheltuia neobosit energia, fără să lase vreodată interlocutorilor impresia vreunui stres, deși ritmul existenței sale îl presa.

L-a presat și în acel ceas funest, la căderea nopții, la poalele munților, când pentru el cadranul timpului încrămenea. Ivită din cejurile celei de-a patra dimensiuni a lumii, o căruță fantomă îi împlinea crudul destin. Crud destin, cum nu se poate mai crud pentru un om atât de blind și de tonic.

Acum când soarele și luna i-au ținut cununa, în ceasul supremului bilanț, ne despărțim de el cu certitudinea că, dincolo de cărțile lui, dincolo de tot ce a scris și a semnat, Mihai Florea, colegul nostru, lasă în urmă ceva neprețuit și rar: amintirea unui om bun, cu suflet senin.

MANUELA CERNAT

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- * * * *Enesciana*, vol. II—III, *Georges Enesco, muzicien complexe* (sub. red. Mircea Voicana), 1981, 247 p., 17 fig., 1 pl., 27 lei.
- DUȚU ALEXANDRU, *European Intellectual Movements and Modernization of Romanian Culture* (Curențele intelectuale europene și modernizarea culturii române), 1981, 197 p., 8,75 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, 1981, 711 p., 110 lei.
- Acad. ȘTEFAN PASCU (sub red.), *Istoria gândirii și creației științifice și tehnice românești, I, Din antichitate până la formarea științei moderne*, 1982, 391 p., 43 lei.
- GRIGORE IONESCU și GHEORGHE CURINSKI, *Monumente de arhitectură din zona «Porțile de Fier»*, 1983, 93 p., 77 pl., 21 lei.
- Institutul de istoria artei, *An Abridged History of Romanian Theatre* (Compendiu de istoria teatrului românesc), 1983, 191 p., 17,50 lei.
- * * * *Pagini de veche artă românească*, vol. V/I, 1985, 311 p., 76 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

- SERIA ARTĂ PLASTICĂ
- SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

- SÉRIE BEAUX-ARTS
- SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS — BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE FILOSOFIE

REVISTA DE PSIHOLOGIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES

- SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
- SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE ȘI ARHEOLOGIE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 34,
P. 1—100, BUCUREȘTI, 1987



c. 1414 Tiparul executat de Întreprinderea Poligrafică «Informația», București

